



SICULORUM GYMNASIUM

raccolta della facoltà di lettere
e filosofia dell'università di catania

Studi in onore di Nicolò Mineo

promossi da G. Alfieri, E. Iachello, P. Manganaro, M. D. Spadaro,
coordinati da S. C. Sgroi e S. C. Trovato

TOMO III

Facoltà di Lettere e Filosofia
Università di Catania
2005-2008

Tomo III

G. Magnano San Lio, <i>La storiografia filosofica in Germania tra criticismo e romanticismo: Tennemann e Ritter</i>	pag. 1019
A. Manganaro, "Dante: un sogno di armonia terrena": studi danteschi di Nicolò Mineo e l'attualità di Dante	» 1037
P. Manganaro, <i>La "felicità pensata". Osservazioni sul LB del Duisburgsche Nachlass</i>	» 1053
D. Marchese, <i>Il paesaggio siciliano: topos letterario o realtà?</i>	» 1065
V. Masiello, <i>Giuseppe Petronio intellettuale militante e polemista</i>	» 1085
P. Mazzamuto, <i>Il messaggio lirico di Domenico Romano e la crisi dei massimalismi</i>	» 1097
G. Melli, <i>Il romanticismo cristiano di Alessandro Manzoni e le Osservazioni sulla morale cattolica</i>	» 1117
S. Menza, <i>I paraverbi del siciliano</i>	» 1135
R. Mercuri, <i>Proposta per il Canzoniere di Ugo Foscolo</i>	» 1157
P. Militello, <i>La civiltà egea: fortuna e fruizione di un mito storiografico</i>	» 1177
R. M. Monastra, <i>Via dalla pazza folla. La rivoluzione francese e il romanzo italiano</i>	» 1203
F. Morale, <i>L'ici et l'ailleurs nella scrittura di un instancabile viaggiatore: Nicolas Bouvier</i>	» 1221
W. Moretti, <i>Lanfranco Caretti studioso del Tasso</i>	» 1237
A. M. Mutterle, <i>Sondaggio variantistico su un poeta di Vicenza</i>	» 1243
G. Nicastro, <i>Parsifal in terra d'Abruzzi</i>	» 1249
G. Nicoletti, <i>Prima dell'Antologia: appunti sulla letteratura periodica in Toscana negli anni della Restaurazione</i>	» 1257
C. Nocera Avila, <i>William Laud's Sermons: an assessment</i>	» 1281
V. Orioles, <i>Attraverso Pasolini. La visione plurilingue dalla letteratura alla linguistica</i>	» 1297
V. Ortoleva, <i>A proposito del termine hircus in Pelagionio 212</i>	» 1307
R. Osculati, "Ecce homo!" (Giovanni 19,5): l'essere umano nell'evangelo giovanneo	» 1313

SICVLORVM GYMNASIVM

N.S. a. LVIII – LXI (2005-2008)

Studi in onore di Nicolò Mineo

promossi da G. Alfieri, E. Iachello, P. Manganaro, M. D. Spadaro,
coordinati da S. C. Sgroi e S. C. Trovato

Tomo III



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DI CATANIA
2005-2008

GIANCARLO MAGNANO SAN LIO

LA STORIOGRAFIA FILOSOFICA IN GERMANIA
TRA CRITICISMO E ROMANTICISMO: TENNEMANN E RITTER

Tra la fine del diciottesimo secolo e la prima metà del Novecento la storiografia filosofica è stato oggetto di sviluppi notevoli, che hanno aperto la via al vivace dibattito poi articolatosi lungo i decenni successivi: ci limiteremo, in questa sede, ad una breve riflessione su quanto avvenne, a tale riguardo, in Germania. In particolare, metteremo in evidenza alcuni tra i mutamenti più significativi, relativamente all'argomentazione ed all'ambito spazio-temporale qui in oggetto, tentando di rintracciarne i tratti peculiari attraverso l'opera di Tennemann e quella di Ritter¹. Tra esse intercorse un arco temporale tutto sommato abbastanza contenuto, eppure i contesti nei quali si svilupparono dovevano mostrare coordinate storico-culturali certo diverse ed in grado, quindi, di produrre risultati eterogenei. Non va dimenticato che furono, in Germania, i pochi decenni entro i quali ebbe a dispiegarsi il complesso percorso filosofico che condusse dalle radicali conquiste del criticismo kantiano fino al compimento dell'in-

¹ Ci occuperemo qui, in linea di massima, della prima metà dell'Ottocento, vale a dire del periodo che va, in Germania, dalle prime opere di Wilhelm Gottlieb Tennemann sulla storia della filosofia fino alla realizzazione del progetto concepito e realizzato, in un tale ambito disciplinare, da August Heinrich Ritter: è ovvio, però, che, essendo tale riferimento spazio-temporale eccezionalmente denso di autori e di posizioni significative circa la tematica qui in questione (basti pensare che al centro vi si colloca l'opera di Hegel, che, nel bene e nel male, costituì il fulcro di un dibattito quanto mai intenso ed articolato), rimane assolutamente estraneo alle nostre intenzioni il voler rendere un quadro complessivo ed esauriente, anche soltanto per grandi linee, dell'intero dibattito sulla storiografia filosofica sviluppatosi entro un tale ambito spazio-temporale, cosa che richiederebbe ben altri spazi. Piuttosto, assumendo come termini di riferimento Tennemann e Ritter, vogliamo schematicamente sottolineare alcuni importanti sviluppi della storiografia filosofica in Germania a partire dalle immediate derivazioni del kantismo e fino agli epigoni del romanticismo.

tera parabola idealistica, attraverso il multiforme distendersi delle motivazioni romantiche: questi riferimenti essenziali suggeriscono già quanto profonde e significative dovessero essere le elaborazioni teoriche e le concrete applicazioni in ordine alla storiografia filosofica.

Tra i personaggi che hanno contribuito in misura in qualche modo significativa al dibattito tedesco intorno alla storia della filosofia dobbiamo certamente annoverare Wilhelm Gottlieb Tennemann². Formatosi nel vivace contesto segnato dalle istanze leibniziane, egli arrivò a conoscere l'opera di Kant attraverso la mediazione di Reinhold e soltanto in un secondo momento del proprio itinerario intellettuale, ma essa dovette segnare in modo determinante, tanto che il metodo critico divenne per lui punto di partenza di ogni esercizio nell'ambito della storiografia filosofica, convinto com'era che di tale disciplina occorresse determinare, innanzi tutto, concetto e metodo. Tennemann, infatti, si rese immediatamente conto della necessità di sviluppare in modo adeguato la riflessione specifica sul significato della storia filosofica così com'era stato fissato, sebbene in forma ancora troppo generica, a partire da Brucker, e questa intenzione animò in modo costitutivo le sue opere fondamentali.

Nella definizione del concetto di storia della filosofia occorre, innanzi tutto, chiarire entrambi i termini costitutivi dell'espressione, dove per cogliere la valenza autentica della filosofia è necessario ripercorrere la sua storia, evidenziandone i principali snodi teorici che l'hanno portata, per vie tutt'altro che lineari, fino alla rigorosa concezione del criticismo kantiano. La dimensione storica sembra rimandare la scansione temporale al fondamentale nesso causale e la storia della filosofia può ascriversi entro la più generale storia della scienza, intesa come composizione organica della conoscenza. La filosofia è,

² Wilhelm Gottlieb Tennemann visse tra il 1761 ed il 1819, in Germania. Giunse alla filosofia dopo avere studiato, peraltro senza molta convinzione, teologia e giurisprudenza. Si formò, dal punto di vista filosofico, in un'atmosfera entro la quale, a Jena (ma non solo lì), si tentava una peraltro problematica conciliazione tra la filosofia di Leibniz ed il criticismo kantiano. Studioso sistematico di storia della filosofia, divenne specialista dell'opera di Platone. Insegnò a lungo nelle Università di Jena e di Marburgo. Tra le sue numerose opere ricordiamo, almeno, il *System der Platonischen Philosophie* (4 voll., Leipzig, Barth, 1792-1794), la *Geschichte der Philosophie*, iniziata nel 1798 e interrotta, per la morte dell'autore, nel 1819 (11 voll., Leipzig, Barth, 1798-1819) e il *Grundriss der Geschichte der Philosophie* (Leipzig, Barth, 1812), che costituisce una riduzione sintetica dell'opera maggiore e che riscosse notevole successo.

kantianamente, scienza dei fondamenti della libertà e della natura. Nello studio della storia della filosofia occorre tenere conto della successione cronologica e di quella logica, come pure dell'interazione tra gli intellettuali e le circostanze ambientali che in qualche modo li hanno condizionati, mentre non bisogna mai perdere di vista la finalità ultima insita in questa forma di sapere, vale a dire la progressiva unità del processo gnoseologico.

Dal punto di vista metodologico, poi, occorre procedere ad una raccolta mirata dei materiali, costituiti, in primo luogo, dagli scritti dei filosofi, mentre soltanto successivamente e con grande cautela dovranno essere utilizzate le fonti secondarie. L'analisi di questa letteratura primaria deve essere guidata dall'intento sistematico, come dire che lo storico deve saper rintracciare la natura unitaria delle diverse dottrine, considerandole momenti particolari dell'attuazione storica del principio di razionalità. In questo procedere, è evidente che all'interprete occorran tanto capacità di analisi storica quanto, per così dire, predisposizioni logico-filosofiche.

A partire da queste premesse, è chiaro come l'intento ricostruttivo debba essere volto non già ad uno sconsiderato ed inutile accumulo di dottrine, quanto ad un'essenziale scansione delle tappe fondamentali che hanno segnato lo sviluppo della filosofia in direzione di una sua sistematicità scientifica.

La *Geschichte der Philosophie*, l'opera alla quale Tennemann intese dedicare gli sforzi dell'intera vita, rimase comunque incompiuta. Essa ricostruisce con estrema analiticità il periodo compreso tra la filosofia ionica e quella illuministico-settecentesca, mentre il *Grundriss*, in qualche modo ricavato dall'opera maggiore, mostra un'articolazione, nel frattempo divenuta tradizionale, in tre parti: filosofia greca, filosofia medievale e filosofia moderna. Proprio quest'ultima opera ebbe un successo straordinario, tanto da essere presto riedita (peraltro con alcune aggiunte sulla filosofia orientale) e tradotta in diverse lingue, e ciò certo anche in virtù della forma agile ed al tempo stesso completa, mentre la monumentale *Geschichte der Philosophie*, che rimane l'opera di Tennemann per certi versi più rilevante, nella quale sono strettamente applicati, pur nella sconfinata estensione dei materiali, i principi rigorosi della dottrina kantiana, ebbe una fortuna progressivamente minore, man mano che i volumi vennero editi: questo fu certamente dovuto ai rapidi mutamenti dell'atmosfera culturale, dove le straordinarie innovazioni del kantismo dovevano diventare ben presto in una qualche misura asfittiche, negli oltre vent'anni che occorsero per l'edizione dei vari volumi.

Nel *Grundriss der Geschichte der Philosophie* Tennemann riassume in maniera efficace i principi che ne hanno ispirato le ricerche in tale direzione. Innanzi tutto, emerge la necessità di fissare in modo rigoroso l'ambito di questa disciplina: "La storia della filosofia, per essere bene compresa, esige una ricerca fondamentale sull'idea di questa scienza, e nel medesimo tempo sulla sua materia, sulla sua forma e sul suo fine, quindi sulla sua estensione o sulla sua comprensione, sul suo metodo, sulla sua importanza e sulle diverse maniere ond'essa può essere trattata"³. Prima ancora di una trattazione specifica dei singoli filosofi e delle loro dottrine occorre, dunque, delimitare esattamente il campo d'indagine, così da circoscrivere in modo consapevole e critico la trattazione più analitica.

Innanzitutto, è necessario fissare l'idea di storia della filosofia, ed a questo Tennemann dedica la prima parte (*Idea della storia della filosofia*) del primo capitolo dell'*Introduzione generale*⁴. Appare su-

³ Utilizziamo, qui e di seguito, nonostante qualche evidente anacronismo di carattere linguistico, l'edizione italiana: W.G. Tennemann, *Manuale della storia della filosofia*, trad. it. a cura di F. Longhena, con note e supplementi di G. Romagnosi e B. Poli, Milano, Silvestri, 1855², vol. I, p. 1. Risulta interessante la nota del traduttore italiano (pp. VII-X), nella quale si fa riferimento alle vicende della precedente traduzione francese ad opera di Cousin, destinata a suscitare polemiche per alcuni interventi assai discutibili in ordine alla resa dei contenuti (per questo si v. quanto dice G. Piaia in *Prefatore/Profittatore... La "Préface" di V. Cousin alla traduzione del "Grundriss" di W.G. Tennemann*, in *Ethos e cultura. Studi in onore di Ezio Riondato*, Padova, Antenore, 1991, pp.423-436); l'edizione italiana (già nella prima edizione, 1832-36, condotta sull'edizione francese di Cousin) alla quale facciamo riferimento riporta tale introduzione di Cousin all'edizione francese (pp. XI-XXIV) ed alcune importanti integrazioni, ad opera di G. Romagnosi e B. Poli.

In riferimento alla trattazione della storia della filosofia in Tennemann, specie per quanto riguarda le considerazioni di carattere metodologico, rimane sempre utile vedere G. Santinello, *Metafisica e critica in Kant*, Bologna, Patron, 1965, specie la sezione *Kant e Tennemann: considerazioni sulla storia della filosofia* (pp. 317-333).

⁴ Tennemann premette alla trattazione specifica una *Introduzione generale* (pp. 1-52), nella quale fissa le caratteristiche generali della storia della filosofia (ad esempio la materia, la forma, il metodo etc.) e fornisce un primo ambito di riferimento bibliografico, ed una *Introduzione particolare* (pp. 53-74), nella quale ricostruisce brevemente gli immediati antecedenti della storia filosofica e religiosa presso i popoli orientali e dell'antica Grecia. Si tratta di pagine assai significative, perché da lì emerge con una qualche precisione l'idea che Tennemann si era ormai costituito della storia della filosofia, dunque i criteri che ne guidarono la stesura

bito significativa la definizione della filosofia come riflessione profonda intorno alle cose, successiva alla naturale tendenza dell'uomo ad interrogarsi, prima ancora di ogni più esplicita tematizzazione, intorno a se stesso ed a ciò che lo circonda: "L'uomo in virtù della sua ragione tende alla conoscenza delle cose sotto le condizioni di quantità, qualità, relazione e modalità; inoltre aspira ad una scienza dei principj ultimi e delle ultime leggi della natura, e della libertà come pure delle loro reciproche relazioni. Dapprima egli ubbidisce ad un cieco bisogno... Insensibilmente questo moto diventa più riflettuto, e si regola sui progressi della ragione, che insegna di giorno in giorno a meglio conoscersi. Questo moto riflettuto è quello che noi chiamiamo filosofia"⁵. Da una tale presa di coscienza intorno al costitutivo interrogarsi dell'uomo scaturiscono i sistemi filosofici, intesi come esigenza di una comprensione dell'universo ora razionale, dove, però, la dimensione storica della ricerca rimane comunque ineliminabile ed assolutamente sottratta ad ogni possibile egemonia della ragione teoretica assoluta ed atemporale: "In questi tentativi che prendono il nome di sistemi filosofici, allorquando si producono sotto una forma scientifica, ed il cui valore è relativo allo stato dei lumi fra' quali s'è trovato ciascun filosofo in particolare, è lo stesso pensiero, o la stessa ragione umana che si sviluppa in conseguenza delle sue proprie leggi"⁶. Questo passaggio va sottolineato, perché fondamentale nella misura in cui pone a fianco del comune processo della ragione, che si sviluppa secondo leggi ben individuabili, la storicizzazione di ogni teoria filosofica, che non può che apparire condizionata dalla situazione culturale dalla quale scaturisce. Non si tratta, qui, di riproporre un astratto cammino della ragione, quanto di vederne l'attuarsi nella concreta e mutevole vicenda della storia culturale, e questo rimane certamente uno degli elementi più significativi del percorso ricostruttivo di Tennemann in ordine alle questioni storico-filosofiche.

Non solo lo stato interno della vicenda filosofica, ma anche le condizioni contestuali più generali interferiscono in modo significativo con lo sviluppo delle idee filosofiche: "Ma lo sviluppamento della ragione umana è sottomesso egli stesso a certe condizioni ester-

delle pagine successive, anche se poi, va detto, non sempre i propositi enunciati in sede teorica e propositiva trovarono effettiva applicazione nel corso dell'esposizione delle singole questioni.

⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁶ *Ibidem*, p. 3.

ne, e trovasi ora assecondato, ora ritardato e sospeso in conseguenza dei differenti impulsi che gli pervengono dal di fuori”⁷. Con estrema lucidità e precisione, Tennemann lega in modo indissolubile storia interna e storia esterna, mostrando come entrambe concorrano alla definizione del percorso storico della filosofia, come peraltro si evince dall’articolata disposizione, sostenuta dall’autore, di materia interna⁸ e materia esterna⁹, poi confluenti nella storia della filosofia: “La forma della storia della filosofia, consiste nella maniera di scegliere convenevolmente questi due ordini di materiali, e formarne un insieme scientifico”¹⁰.

La storia della filosofia non è semplice raccolta di materiali storicamente datati, ma ricostruzione consapevole del discontinuo processo che segna il farsi scienza della filosofia: “Se la storia della filosofia deve soddisfare ad una curiosità giudiziosa, e non solamente ad una vana ed oziosa curiosità, il suo fine deve essere essenzialmente di conoscere compiutamente nelle sue continue alternative di progresso e di decadimento la direzione dello spirito filosofico, e lo sviluppo graduale della filosofia come scienza”¹¹. E qui, kantianamente, Tennemann si premura di stabilire regole della ricostruzione storico-filosofica che siano altro rispetto alla mera, acritica ricapitolazione dei materiali: “Questo fine non può essere raggiunto da una semplice cognizione dei fatti che si sono succeduti; ma sebbene per lo studio del loro concatenamento, e per quello delle cause e degli effetti”¹². Questa necessità di fissare regole rigorose per la trattazione delle questioni storico-filosofiche è ribadita quando viene ricavato il quadruplice legame che tiene insieme i fatti confluenti in una consapevole storia della filosofia: “Quindi per li fatti componenti la storia della filosofia v’ha luogo a concepire una concatenazione interna ed una concatenazione esterna; poichè, 1. come avvenimenti, presentano relazioni cronologiche o successive, o simultanee; 2. hanno le loro cause ed i loro effetti esterni; 3. hanno i loro primi fondamenti nella costituzione dello spirito umano, dond’essi sviluppansi da loro stessi in un insieme pieno di varietà, e secondo una moltitudine di relazioni

⁷ *Ibidem*, pp. 3-4.

⁸ *Ibidem*, pp. 4-5.

⁹ *Ibidem*, pp. 5-6.

¹⁰ *Ibidem*, p. 6.

¹¹ *Ibidem*, p. 6.

¹² *Ibidem*, p. 6.

le une rispetto alle altre; 4. si riferiscono ad un fine razionale... Adunque la storia della filosofia consiste nella rappresentazione di questa quadrupla concatenazione, ed in questo senso e reale e scientifico, che dimostra come una tale cosa si è fatta, a che conduca, e quali buoni risultamenti essa abbia prodotto”¹³. In questo modo la definizione della storia della filosofia rimane affidata ad un percorso ben delineato, che tiene insieme circostanze interne e cause esterne, in una articolazione ora esplicitamente tematizzata.

Successivamente Tennemann cerca di fissare, nella seconda parte (*Estensione della storia della filosofia*) del primo capitolo della *Introduzione generale*, lo spazio effettivo della storia della filosofia. Innanzi tutto, il materiale va selezionato secondo lo spessore, l’originalità e l’influsso esercitato sulle epoche successive, non potendo certo includervi ogni vago tentativo filosofico, a meno di non voler rendere il tutto eccessivamente gravoso e di fatto inutilizzabile: “La storia della filosofia non potrebbe ammettere tutte le idee, le ipotesi ed i capricci che hanno potuto entrare negli animi occupati a filosofare; perché ciò sarebbe e impraticabile ed inutile; ma le sole opinioni filosofiche che devono avervi luogo, sono quelle che lo meritano per la loro originalità, pel loro valore intrinseco, e per la loro influenza sulle epoche contemporanee e susseguenti”¹⁴.

Tennemann non ammette l’esistenza di un popolo filosofico primitivo, essendo lo spirito filosofico connaturato all’uomo, anche se certamente vi è stato un momento nel quale la riflessione filosofica è divenuta espressamente tematizzata e, dunque, critica¹⁵. Tuttavia, “la filosofia non è dappertutto giunta a formare una scienza... Per tal modo non tutti i popoli hanno diritti eguali ad occupare un posto nella storia di questa scienza”¹⁶, e ciò perché alcuni di questi hanno soltanto ricevuto dall’esterno stimoli ed idee filosofiche, senza apportare grandi contributi specifici, mentre altri sono stati capaci di dare alla filosofia spunti decisivi¹⁷. Indubbiamente, i greci hanno avuto un ruolo fondamentale nella genesi della storia filosofica, come riflessione consapevole ed originale capace di rifondere in una prospettiva del tutto originale conoscenze ed impulsi pervenuti anche da altre popolazioni;

¹³ *Ibidem*, p. 7.

¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 8-9.

¹⁶ *Ibidem*, p. 10.

¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

inoltre, la speculazione greca è ricostruibile con una certa affidabilità ed anche in relazione agli influssi esercitati sulle epoche successive, e proprio questo rende credibile collocarla all'inizio di una storia della filosofia sistematica, anche perché i popoli orientali, per certi versi già depositari di una cultura più antica, di fatto non seppero trasporla, per vari motivi, in una forma filosoficamente consolidata¹⁸.

Fissato così l'inizio della storia della filosofia, Tennemann, nella terza parte (*Metodo*) del primo capitolo della *Introduzione generale*, cerca di definire il metodo della stessa. Le fonti primarie sono certo preferibili, ma anche quelle secondarie hanno la loro importanza, purché ci si premuri di sottoporle ad un'attenta valutazione critica¹⁹. Ma questo costituisce soltanto il primo momento del lavoro di ricostruzione storico-filosofica, visto che occorre analizzare la letteratura disponibile con specifica capacità, cercando di ricostruire significato e coerenza interna di un dato filosofo e di metterlo in relazione con l'ambiente circostante, con gli altri autori e con le altre correnti: si tratta di una notazione rilevante, perché indica come, nelle intenzioni di Tennemann, la perizia dello storico debba essere sempre accompagnata da una specifica competenza filosofica, perché possa darsi una storia della filosofia consapevole ed adeguata²⁰.

Operando in senso storico e filosofico, si giunge ad un ordinamento critico del materiale, che va ora esposto con chiarezza e precisione linguistica, tenendo presente le finalità generali dell'opera²¹. Ancora una volta emerge la necessità di una sistemazione rigorosa del materiale trattato, con una specifica attenzione per lo sviluppo della ragione e per il costituirsi della filosofia a scienza: "Nella composizione di questi materiali in un tutto, bisogna avere una forte e costante attenzione allo sviluppamento della ragione, ed all'andamento progressivo della scienza"²².

In base a tali considerazioni, Tennemann propone una divisione della storia filosofica in periodi fondamentali, a partire dalla consta-

¹⁸ *Ibidem*, pp. 10-12. Su questo privilegiare il popolo greco come iniziatore della filosofia sistematica, come pure su alcune sistemazioni cronologiche del Tennemann, in qualche modo dissente B. Poli (anche servendosi di alcune informazioni ricavate da Cousin), nelle aggiunte all'edizione italiana cui facciamo riferimento (pp. 12-14).

¹⁹ *Ibidem*, p. 16.

²⁰ *Ibidem*, pp. 16-17.

²¹ *Ibidem*, p. 17.

²² *Ibidem*, p. 18.

tazione di particolari progressi compiuti della ragione, di nuovi sviluppi della filosofia e di circostanze esterne particolarmente rilevanti, così che possono evincersi tre epoche principali, corrispondenti alla filosofia greca e romana, alla filosofia del medioevo e alla filosofia moderna²³.

Tennemann tiene a sottolineare, nella quarta parte (*Importanza di questa storia*) del primo capitolo della *Introduzione generale*, l'assoluta centralità della storia della filosofia nell'economia complessiva della cultura. Tale centralità è data dalla consapevolezza che si tratti, lì, del grado massimo della conoscenza umana: "Se la filosofia può pretendere al più alto interesse, siccome la più elevata di tutte le scienze umane, la sua storia deve per la stessa ragione avere una grande importanza. Chiunque si prende cura della filosofia non deve trascurare la sua storia"²⁴.

Ma la storia filosofica può darsi in forme diverse, come Tennemann sottolinea nella quinta parte (*Diverse forme, ond'è suscettibile la storia della filosofia*) del primo capitolo della *Introduzione generale*. Essa è articolata in una forma universale ed una particolare, a loro volta suddivise in modo più analitico: entrambe sono necessarie, ed ogni storia della filosofia che voglia essere rigorosa deve contemplare l'una e l'altra, riunificandone i risultati in una prospettiva organica²⁵.

Rese queste indicazioni generali, Tennemann segnala una prima serie di autori di sicura rilevanza ai fini della ricostruzione storico-filosofica (sesta parte del primo capitolo della *Introduzione generale: Istoria della storia della filosofia*). Particolare importanza assumono alcuni autori che, a partire dall'età moderna, hanno reso a questa disciplina significativi contributi: Bayle, Thomasius, Leibniz, Brucker, Kant, Gurlitt e Tiedemann; Tennemann, inoltre, sottolinea i meriti particolari della cultura tedesca in ordine alla storia della filosofia²⁶. Aggiunge, quindi, una notevole ed articolata bibliografia (settima parte del primo capitolo della *Introduzione generale: Bibliografia della storia della filosofia*)²⁷.

²³ *Ibidem*, pp. 18-19.

²⁴ *Ibidem*, p. 21.

²⁵ *Ibidem*, pp. 23-25.

²⁶ *Ibidem*, pp. 25-26. B. Poli osserva criticamente (pp. 26-27) quanto sia discutibile questa affermazione della superiorità del contributo tedesco, mostrando come anche lì, ancora a quei tempi, si sia di fatto assai distanti dal possedere un'adeguata storia della filosofia.

²⁷ *Ibidem*, pp. 27-39.

Il secondo capitolo della *Introduzione generale* è dedicato ad *Alcune osservazioni preliminari sull'andamento della ragione umana*. Qui, al di là delle articolazioni più specifiche, riemerge con estrema chiarezza l'impostazione kantiana: "La filosofia, siccome scienza, aspira ad una conoscenza sistematica delle condizioni, ragioni e leggi prime di ogni cognizione. Un tale sistema deve presentare uno sviluppo compiuto delle prime leggi dello spirito umano, ed una deduzione compiuta di tutto ciò che risulta da queste leggi, senza lacuna né omissione. Fuori di ciò non si potrebbe giammai stabilire una teorica della conoscenza umana, che fosse intiera, solida, e ben legata in tutte le sue parti"²⁸. Viene esclusa ogni conoscenza della storia della filosofia che non sia sistematica, cioè che non contempli un ordine ed una connessione rigorosi, come, del resto, è già apparso chiaramente nelle schematiche ed articolate pagine precedenti. Ed è in questo spirito che Tennemann propone una sistematica della conoscenza che prevede, prima ancora che la ragione pervenga alla sua massima esplicazione, una serie di facoltà e di gradi intermedi, che egli tenta di individuare e di fissare con una qualche precisione²⁹. Così, egli ritrova nel sentimento religioso il punto iniziale dello sviluppo della ragione, a partire dal quale questa procede alla progressiva chiarificazione dei dati e delle loro cause³⁰; alla filosofia spetta, poi, di connettere tali elementi entro un sistema coerente, completo ed armonico: "La filosofia, allorquando prende un carattere scientifico, tende colla ricerca delle ragioni, delle leggi e degli ultimi fini delle cose, a costituire la conoscenza umana in un sistema intiero, indipendente e solidamente stabilito"³¹. Da questa rigorosa impostazione Tennemann ricava la distinzione tra filosofia dogmatica (a sua volta articolata in varie forme) e filosofia critica, sottolineando come nessuna momentanea forma di crisi scettica debba far venire meno la necessità di riprendere il cammino in chiave storico-critica, al di là di ogni possibile contraddizione tra i diversi sistemi che si affermano nella storia³².

²⁸ *Ibidem*, p. 42.

²⁹ *Ibidem*, pp. 42 e sgg.

³⁰ *Ibidem*, pp. 45-46.

³¹ *Ibidem*, p. 47.

³² *Ibidem*, pp. 47-52. In queste pagine sono evidenti l'impostazione critica e, in un certo senso, la fiducia nel processo della conoscenza razionale, che, al di là di ogni sterile scetticismo, indicano, anche qui con evidenti risonanze kantiane, la necessità di riprendere ogni volta il cammino in direzione del progressivo costi-

La *Introduzione generale* al *Grundriss* è certamente rappresentativa, almeno in sede di intenzioni teoriche, dell'idea di storia della filosofia che Tennemann si forma a partire dal 1791, cioè da quando viene a conoscenza dell'opera kantiana attraverso la lettura dei *Briefe über die Kantische Philosophie* di Reinhold. È quello, infatti, il momento in cui egli rimane affascinato dalla dottrina kantiana e ne intraprende lo studio sistematico, i cui risvolti sono peraltro del tutto espliciti ed assolutamente visibili nelle opere storiografiche che qui prendiamo in considerazione. Da questo punto di vista, la *Introduzione generale* al *Grundriss* costituisce un vero e proprio manifesto della concezione della storia della filosofia di Tennemann, concezione fortemente segnata (e per questo anche inevitabilmente datata) dalla prospettiva del criticismo kantiano; il *Grundriss* ricalca in forma ridotta ed assai più agile l'incompiuta e ben più impegnativa *Geschichte*, e questo vale anche (e forse soprattutto) per i risvolti metodologici che precedono la trattazione delle questioni specifiche. L'agile forma, la rigorosa applicazione del criticismo, ancora in qualche modo dominante, e l'accurata presentazione dei materiali specifici determinano l'enorme fortuna del *Grundriss*³³. Al contrario, il venir meno tanto dell'agilità formale quanto della supremazia kantiana nel contesto filosofico generale, ormai sospinto assai innanzi dalle pressanti esigenze idealistiche (e non solo), determinò la modesta risonanza della ben più ponderosa *Geschichte*. Si trattava di uno scarto temporale molto contenuto, eppure furono anni nei quali il mutamento delle prospettive filosofiche, in Germania, aveva già assunto il ritmo verti-

tuirsi della filosofia a più alta forma di conoscenza scientifica. Molti di questi accenti saranno ripresi ed ampiamente sviluppati, sebbene in una prospettiva ormai fortemente mutata, da Dilthey, quando questi si porrà il problema, peraltro fondamentale all'interno del suo intero *Denkweg*, di una fondazione critica del sapere che sia ad un tempo storica, dunque non dogmatica, ma pur sempre mantenuta al di fuori da ogni prospettiva scettico-relativistica.

³³ Basti pensare alla rapidità con la quale, già nei primi anni, si susseguirono le riedizioni dell'opera (per non dire delle traduzioni, a quei tempi certo di più difficile realizzazione e circolazione rispetto ad oggi, subito edite: nel 1818 la greca, nel 1829 la francese, nel 1832-36 l'italiana, nel 1832 l'inglese): già nel 1816 uscì una seconda edizione (Leipzig, Barth), arricchita ed aggiornata; nel 1820 una terza (a cura di A. Wendt, Leipzig, Barth), anche questa aggiornata, specie per quanto riguarda, oltre l'apparato bibliografico, l'idealismo dopo Schelling; nel 1824-1825 una quarta (a cura di Wendt, Leipzig, Barth); nel 1829 una quinta (a cura di Wendt, Leipzig, Barth).

ginoso che ne segnerà l'intero sviluppo in epoca contemporanea. Inoltre, non può essere trascurato il fatto che il kantismo riproposto da Tennemann era pur sempre in qualche modo mediato dall'interpretazione di Reinhold, e comunque assunto quando già egli aveva compiuto alcune importanti ricerche (si pensi, ad esempio, alle interpretazioni tennemanniane della filosofia platonica), dunque si trattava in qualche modo di un kantismo 'scolastico' ed in qualche modo lontano dai repentini sviluppi cui la filosofia tedesca, in quegli anni, andava incontro³⁴. È indicativa, a questo proposito, la posizione assunta, rispetto all'opera di Tennemann, da Hegel³⁵.

A questo proposito va detto, innanzi tutto, che l'opera di Tennemann venne considerata, più che per la sua impostazione di fondo, per la ricchezza dei materiali e la cura con la quale questi erano stati trattati. Anche Hegel, pur negandone spesso il valore, attinse da essa molte notizie; ma non appena (ad esempio con Ritter) si cominciarono ad avere opere storiografiche ispirate ad istanze metodologiche più attuali e le fonti utilizzate da Tennemann divennero di più larga diffusione ed utilizzo, l'attenzione degli studiosi si spostò altrove. Restò notevole, almeno per un certo tempo, la diffusione del *Grundriss*, se non altro per la facilità con la quale veniva utilizzato come manuale di riferimento nei corsi di storia della filosofia.

Hegel rimprovera a Tennemann di non saper penetrare in modo adeguato le dottrine degli antichi, perché questo richiede la capacità di trasporre su un piano storico e concettuale assolutamente altro, mentre per quanto riguarda le teorie più recenti è facile applicare le categorie mentali dell'interprete e renderle con sintesi più semplici,

³⁴ È interessante seguire, a questo proposito, la decrescente benevolenza delle recensioni dei volumi della *Geschichte*, man mano che questi uscirono: per questo si v. le pp. 120-132 di G. Micheli, *Wilhelm Gottlieb Tennemann*, in G. Santinello, G. Piaia (a cura di), *Storia delle storie generali della filosofia*, vol. 4, I: B. Bianco, M. Longo, G. Micheli, G. Santinello, L. Steindler, *L'età hegeliana. La storiografia filosofica nell'area tedesca*, Padova, Antenore, 1995, che rimane punto di riferimento essenziale per lo studio di Tennemann.

³⁵ È evidente che siamo qui costretti a tralasciare del tutto ogni considerazione sulla riflessione hegeliana (ed idealistica in generale) intorno alla storia della filosofia, cosa che richiederebbe altro spazio e attenzione; come, d'altra parte, dobbiamo omettere del tutto i numerosi riferimenti possibili, in una tale direzione, alla storiografia di derivazione kantiana e, ancor di più, a quella, estremamente significativa ed articolata, generatasi nel primo cinquantennio del diciannovesimo secolo intorno alle posizioni romantiche, anche in aperta contrapposizione a queste ultime.

quando non addirittura superficiali e fuorvianti: “I sistemi filosofici vi sono esposti ampiamente, e quelli dell’età moderna meglio degli antichi. Infatti le filosofie moderne si possono esporre più facilmente, perché basta soltanto farne riassunti o addirittura traduzioni, essendo i loro pensieri più vicini a noi. Diversamente stanno le cose coi filosofi antichi, che muovono da concetti diversi dai nostri e sono quindi anche meno accessibili. Infatti è facile scambiare il pensiero antico con altro a noi più familiare; e quando ciò capita al Tennemann, egli è quasi inservibile”³⁶. Si tratta di un’osservazione certo assai grave, che viene ulteriormente sottolineata attraverso riferimenti specifici, per esempio riandando all’interpretazione di Aristotele, a proposito della quale Hegel non mette in dubbio soltanto le capacità ermeneutiche di Tennemann, ma persino l’adeguatezza delle sue trasposizioni dei testi originali: “Per esempio Aristotele è travisato in maniera tale, da fargli dire precisamente tutto l’opposto di ciò che veramente ha inteso dire, sicché, per farsi un’idea un po’ chiara della filosofia aristotelica, bisogna ammettere precisamente il contrario di ciò che il Tennemann dà per aristotelico. D’altra parte egli è così in buona fede, da mettere a piè del testo i passi aristotelici corrispondenti, sicché originale e traduzione spesso fanno a pugni”³⁷. Ma la considerazione si fa ancora più gravosa quando ci si trasferisce sul piano metodologico generale, dove Hegel non solo contesta a Tennemann l’idea che lo storiografo debba essere solo un interprete, per dir così, obiettivo rispetto ai fatti, capace di lasciar da parte, posto che l’abbia, la propria concezione filosofica, ma gli rimprovera anche di aver di fatto viziato in modo irrimediabile la sua lettura della storia filosofica gravandola con l’impronta di un kantismo scolastico assunto ad essenziale criterio discriminante riguardo la classificazione e la trattazione dei diversi filosofi e delle loro dottrine: “Il Tennemann crede essenziale che lo storiografo non abbia alcuna sua filosofia, e si vanta d’essere per conto suo in questa condizione; ma in fondo anch’egli ha il suo sistema, ch’è quello della filosofia critica. Egli loda i filosofi, la loro diligenza di studiosi, il loro genio; ma la fine del salmo è sempre questa: essi vengono tutti biasimati perché hanno quest’unico vizio di non essere ancora filosofi kantiani e di non aver indagato le fonti della conoscenza, perché allora sarebbero giunti al risultato che la verità non si può

³⁶ G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, trad. it. di E. Codignola e G. Sanna, Firenze, La Nuova Italia, vol. I, pp. 129-130.

³⁷ *Ibidem*, vol. I, p. 130

conoscere”³⁸. Si tratta di considerazioni assai rilevanti e largamente destinate a compromettere diffusione e fortuna dell’opera storiografica di Tennemann. Hegel ne condanna tanto la capacità di storico, quando ne sottolinea la presunta inadeguatezza nel penetrare epoche e dottrine remote, quanto quella di filosofo, individuando nel dichiarato kantismo, che ne era criterio-guida, la causa dell’irrisolubile mistificazione di ogni sua interpretazione storiografica; e, considerando la rilevante autorità che il pensiero di Hegel doveva assumere presso le epoche storico-filosofiche successive, si può capire quale possa essere stato, per Tennemann, l’effetto di tali critiche, nonostante poi il filosofo di Stoccarda utilizzasse largamente l’opera di Tennemann anche per le sue lezioni sulla storia della filosofia.

Anche Antonio Banfi, nel suo pregevole tentativo di rileggere alla luce del razionalismo critico l’evoluzione della storiografia filosofica³⁹, pur apprezzando, sostanzialmente, la capacità di giudizio di Tennemann, ne rileva il limite oggettivo nell’esasperata applicazione del criticismo di derivazione kantiana, che finisce per assumere accenti dogmatici: “Il rinnovamento dell’interesse e del problema propriamente filosofico per opera della rivoluzione kantiana esercita un profondo influsso anche sulla storiografia filosofica... ciò è soprattutto evidente nella storia del Tennemann, ispirata alla filosofia kantiana, come quella che nella sua riflessione critica ha posto in luce la sistematica fondamentale del sapere e la dialettica della ragione nel campo metafisico... “Lo sviluppo graduale della ragione nel suo elevarsi a scienza” è infatti per Tennemann l’oggetto e il significato della storia della filosofia: criterio questo che, se nel suo riferimento concreto s’oscura per una troppo dogmatica fedeltà al sistema kantiano, consente il rilievo di una positiva linea di continuità nella storia della filosofia e un equilibrato giudizio delle sue sintesi parziali”⁴⁰. Banfi, pur

³⁸ *Ibidem*, vol. I, p. 130.

³⁹ Il saggio di maggiore rilevanza in ordine al contributo offerto da Banfi alla riflessione intorno alla storiografia filosofica è *Concetto e sviluppo della storiografia filosofica* (originariamente edito in *Civiltà moderna*, 1933, V, 5, pp. 391-427, e 6, pp. 552-566, e poi rivisto dall’autore. Facciamo riferimento, qui, alla stesura edita in *Opere*, vol. X, *La ricerca della realtà*, a cura di G.D. Neri e G. Scaramuzza, con la collaborazione di B. Cavalieri, Bologna, Istituto Antonio Banfi, Il Mulino, 1996, tomo I, pp. 103-165), dove la riflessione dell’autore si snoda con straordinaria lucidità e con puntuale possesso della vasta ed inusuale (almeno per il contesto filosofico-culturale dell’Italia di quel periodo) bibliografia specifica.

⁴⁰ A. Banfi, *Concetto e sviluppo della storiografia filosofica*, cit., p. 116.

muovendo dal razionalismo critico, considera eccessivo e addirittura dogmatico il riflesso della filosofia kantiana nell'opera storiografica di Tennemann, e tuttavia la ritiene pur sempre un prezioso contributo per il consolidarsi della storiografia filosofica nella veste critica che essa aveva già cominciato ad acquisire, seppure in forma ancora troppo generica, in ambito settecentesco. Si tratta certamente di un giudizio equilibrato, teso a riconoscere la valenza dell'opera di Tennemann nell'ambito della pratica storico-filosofica, senza per questo limitarsi ad una inutile esaltazione degli elementi positivi di derivazione kantiana, ma, anzi, rilevandone le curvature talvolta troppo rigide assunte proprio in virtù di un kantismo spesso solo riflesso e dogmatico.

Con August Heinrich Ritter⁴¹ il quadro della storiografia filosofica è già significativamente mutato. Egli si muove sul solco tracciato da Schleiermacher⁴², rifiutando il primato della filosofia rispetto alle altre

⁴¹ August Heinrich Ritter (1791-1869) studiò filosofia e teologia ad Halle, Gottinga e Berlino, subendo l'influsso determinante di Schleiermacher. Divenne docente prima a Kiel e poi, per un lungo periodo, a Gottinga. Della sua opera, assai vasta, vanno ricordate, per quanto riguarda la storia della filosofia, almeno la ponderosa *Geschichte der Philosophie*, edita in dodici volumi lungo un quarto di secolo, e divisa in due parti: la *Geschichte der Philosophie alter Zeit* (4 voll., Hamburg, Perthes, 1829-1834) e la *Geschichte der christliche Philosophie* (8 voll., Hamburg, Perthes, 1841-1853). Si tratta di opere che, al di là delle indicazioni dei titoli, si spingono fino alla filosofia moderna e che Ritter integrò con diversi altri contributi 'minori' che giungono fino alla filosofia postkantiana.

⁴² Schleiermacher meriterebbe un discorso a sé che qui, comunque, non è possibile tracciare neppure nelle linee più generali. In riferimento al tema che qui prendiamo in esame, dobbiamo ricordare la vasta attività di storiografo di Schleiermacher, evidente anche in riferimento ai suoi corsi universitari ed al lavoro svolto come segretario dell'Accademia delle Scienze di Berlino. Peraltro, è rilevante che proprio Ritter si occupasse dell'edizione postuma di alcuni scritti storico-filosofici del maestro. Schleiermacher aveva posto in stretta relazione filosofia e storia della filosofia, privilegiando, nella pratica storico-filosofica, la riflessione sui dati particolari, da interpretare e da inserire in una eventuale prospettiva unitaria, che occorre, comunque, ricercare con adeguata consapevolezza critica. In realtà, egli si opponeva decisamente alla prospettiva hegeliana, che sacrificava i particolari all'universale, mentre, d'altra parte, era attento a non disperdere la ricerca nella mera enucleazione dei particolari, a discapito della prospettiva generalizzante: in questo senso privilegiava il procedere circolare, teso all'integrazione tra processo teoretico e ricerca empirica, e, in definitiva, tra filosofia e storia della filosofia, procedere che, antihegelianamente, non raggiungeva mai un punto definitivo, ma si caratterizzava proprio per il suo percorso infinito. In definitiva, mentre Hegel risol-

scienze, assumendo posizioni vicine ad un eclettismo tendente a conciliare filosofia e teologia e perseguendo una costante critica della filosofia hegeliana.

Innanzitutto, Ritter⁴³ ribadisce l'importanza del dato particolare, che non può essere del tutto annullato dalla tendenza universalizzante: in questo senso, la storia non è subordinata alla filosofia, semmai l'una necessita dell'altra, in quella prospettiva che era stata già di Schleiermacher, in aperta opposizione ad Hegel⁴⁴. In questa direzione, va sempre tenuto presente il rapporto tra storia esterna e storia interna, che evita l'appiattirsi della storia entro la razionalità del processo filosofico: se, infatti, la filosofia ha una storia interna, che ne costituisce la struttura autonoma, d'altra parte, però, essa è soggetta agli eventi della storia esterna, che in qualche modo la condizionano, ridimensionandola, dunque, nella sua pretesa di assorbire in sé ogni ulteriore dato della storia culturale.

Nella *Introduzione* al primo volume della *Einleitung der Philosophie*, Ritter definisce la filosofia come il passaggio dall'opinione alla scienza, vale a dire come la possibilità di raccogliere i dati empirici entro le rigorose argomentazioni della ragione universale, anche se, in realtà (ed anche qui sono evidenti tanto l'influsso di Schleiermacher quanto il sostanziale antihegelismo), si tratta di un movimento infinito, mai limitato ad un qualche punto di arrivo⁴⁵. Ritter riprende e sviluppa l'esigenza schleiermacheriana di un processo circolare infinito tra osservazione del dato particolare e considerazione universale, tra storia della filosofia e filosofia, tentando (anche se con qualche evidente oscillazione) di evitare tanto una sopravvalutazione della prima rispetto all'altra quanto una sua riduzione a quest'ultima. Ritter

veva la dialettica storico-filosofica nell'identificazione di filosofia e storia della filosofia, Schleiermacher riteneva di fatto ineliminabile, ed assolutamente rilevante, lo scarto tra i due termini della questione.

⁴³ Tra i riferimenti bibliografici fondamentali, per lo studio di Ritter, dobbiamo ricordare M. Longo, *August Heinrich Ritter* (1791-1869), in G. Santinello, G. Piaia (a cura di), *Storia delle storie generali della filosofia*, vol. 4, I: B. Bianco, M. Longo, G. Micheli, G. Santinello, L. Steindler, *L'età hegeliana. La storiografia filosofica nell'area tedesca*, cit., pp. 290-348.

⁴⁴ D'altra parte Hegel, pur servendosi dell'opera di Ritter, non mancava di sottolinearne le deficienze, come quando ne criticava la dubbia fondatezza di alcune asserzioni (si v. ad esempio, quanto dice a proposito dell'interpretazione di Talete: G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, cit., pp. 55 e sgg.)

⁴⁵ A.H. Ritter, *Geschichte der Philosophie*, cit., vol. I, pp. 7 e sgg.

sottolinea continuamente l'errore fondamentale attribuito ad Hegel, vale a dire la pretesa di fornire un sistema filosofico compiuto, che di fatto si mostrava quanto mai impraticabile, ricco di imperfezioni e di forzature dogmatiche che svilivano fortemente la pur notevole intenzione teorica e la capacità di ricostruzione storica che lo sostenevano.

Anche per Ritter sono fondamentali, come d'altra parte per Tennemann, la conoscenza e l'uso appropriato e critico delle fonti, che diventano, per lo storico della filosofia, il punto di partenza assolutamente ineludibile; ed anche per lui questo non può sostituire punto lo spirito filosofico che deve guidare lo storiografo nell'interpretazione delle fonti e nel tentativo di stabilire connessioni che, se da un lato sono necessarie ed inevitabili, dall'altro non devono mai assumere forma dogmatica e definitiva.

L'importanza di Ritter è chiaramente riscontrabile nella capacità di applicare nel migliore dei modi gli insegnamenti e gli intendimenti di Schleiermacher, riconnettendoli ed attualizzandoli in una trattazione sistematica e metodologicamente rigorosa, sebbene anche inevitabilmente segnata da qualche passaggio oscuro. Nella sua opera emerge, e non solo come intenzione teorico-programmatica, l'esigenza di mantenere in rapporto dinamico e critico la ricerca storica e la concettualizzazione sistematica, senza che nessuno dei due termini annulli o assorba in sé l'altro. La sua fortuna è legata a questo indubbio equilibrio, che ne ha determinato l'ampia circolazione e la traduzione nelle principali lingue europee (abbastanza repentine, per esempio, quelle inglesi e francesi).

Rispetto alla prospettiva di Tennemann, qui ci si muove in un orizzonte mantenuto più aperto e meno soggetto ad interpretazioni 'scolastiche', e per questo certo furono determinati tanto l'influsso di Schleiermacher⁴⁶ quanto la necessità di un continuo confronto con le (comunque ingombranti) posizioni hegeliane. Ritter appare meno soggetto a vincoli di scuola, più attento a trattare la materia in una dimensione critica e priva di schemi ermeneutici troppo rigidi⁴⁷.

⁴⁶ In relazione alle importanti novità apportate alla storiografia filosofica dagli allievi di Schleiermacher, e da Ritter in particolare, sebbene senza eluderne alcuni limiti evidenti, si v. A. Banfi, *Concetto e sviluppo della storiografia filosofica*, cit., pp. 123-124.

⁴⁷ Significativa l'interpretazione di G. Scholtz, in *Zur Darstellung der griechischen Philosophie bei den Schülern Hegels und Schleiermachers*, in H. Flashar et al. (a cura di), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht,

Nell'arco di pochi decenni la situazione era fortemente cambiata e la discussione intorno alla storia della filosofia era passata attraverso mutamenti tanto rapidi quanto significativi: dalle posizioni del criticismo kantiano, attraverso l'idealismo, al romanticismo ed all'ermeneutica. E questi mutamenti possono meravigliare ben poco, se ci si ricorda che, a fianco delle importanti correnti filosofiche ora ricordate, intervennero nel dibattito storico-filosofico tedesco molti personaggi di certo non meno significativi e rilevanti rispetto a quelli qui presi in esame, tra i quali Fries, Reinhold, Brandis, Boeckh e Ast, per citarne soltanto alcuni. Le riflessioni sulla storia della filosofia subirono, in quegli anni, una brusca accelerazione, tanto sul piano della proposta metodologica quanto su quello della effettiva pratica storiografica (si pensi, ad esempio, alla straordinaria quantità e qualità delle monumentali storie della filosofia editate, in quel periodo, in Germania). Emerge un quadro di straordinaria vitalità (ben al di là di ogni possibile monopolio della pur notevole e certo rilevante figura di Hegel), dal quale ebbe modo di svilupparsi il fondamentale dibattito sulle questioni storico-filosofiche che animò in modo significativo la seconda metà dell'Ottocento tedesco, a partire dalle posizioni neokantiane e storicistiche, nelle loro numerose e ragguardevoli articolazioni e, talvolta, anche nelle loro reciproche contrapposizioni.

1979, pp. 289-311, dove viene sostenuto che Ritter, insieme ad altri, rappresenta il concreto tentativo di integrazione pratica che alcuni allievi di Hegel e di Schleiermacher furono capaci di realizzare a partire dalle contrapposizioni teoriche dei maestri.

ANDREA MANGANARO

«DANTE: UN SOGNO DI ARMONIA TERRENA»:
GLI STUDI DANTESCHI DI NICOLÒ MINEO
E L'ATTUALITÀ DI DANTE*

In una nota dei *Quaderni del carcere*, nel 1932, Antonio Gramsci rifletteva sull'«importanza culturale» che hanno avuto in ogni paese i «grandi geni nazionali»: Shakespeare, Dante, Goethe. Di questi geni egli valutava come attuali, e, precisamente, «operanti anche oggi, o che abbiano operato fino all'avantiguerra», solo due: Shakespeare, ma soprattutto Goethe. Non Dante: se è vero infatti che «l'ufficio di queste grandi figure è quello d'insegnare come filosofi quello che dobbiamo credere, come poeti quello che dobbiamo intuire (sentire), come uomini quello che dobbiamo fare», Dante non gli appariva certamente tale: «per la sua lontananza nel tempo, e per il periodo che esprime, il passaggio dal Medio Evo all'età moderna». «Sempre di una certa attualità» Gramsci considerava Goethe, per il suo esprimere «in forma serena e classica» «la fiducia nell'attività creatrice dell'uomo, in una natura vista non come nemica e antagonista, ma come una forza da conoscere e dominare [...]»¹. A Goethe, tra l'altro, Gramsci contrapponeva negativamente Leopardi, per quello che gli appariva «torbido romanticismo». Una seppur sommaria considerazione dell'incomprensione mostrata da Gramsci verso il poeta della *Ginestra* (della sua sottovalutazione della posizione storica di questo intellettuale non organico), anche se non troppo divagante dalle questioni di fondo sottese al nostro discorso, rischierebbe però di condurci lontano². Quello

* Relazione letta al Convegno nazionale di studi *Dante, un'idea di poesia e di società*, Catania, monastero dei Benedettini, aula magna della Facoltà di Lettere e Filosofia, 9 novembre 2005.

¹ Cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a c. di V. Gerratana, p. 1187 (*Quaderno* 9 [1932], § 121. *Argomenti di cultura. I grandi geni nazionali*).

² Basti qui rinviare a S. Timpanaro, *Gramsci e Leopardi*, in *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*, Pisa, ETS, 1982, pp. 287-313, soprattutto pp.

che mi preme invece in questa sede segnalare con forza è la “distanza” che Gramsci avvertiva nei confronti di Dante e del suo mondo³. L’inattualità di Dante da lui indicata ovviamente nulla toglie all’attenzione critica del Gramsci lettore del canto X dell’*Inferno* (e quindi, sotto il profilo dell’estetica, ad un parziale superamento storicistico, da sinistra, di Croce)⁴. La sua valutazione della “distanza” di Dante non va cioè confusa con la sua ammirazione artistica, come egli stesso esemplificava in una lettera alla moglie dello stesso 1932 nella quale distingueva, a proposito di Tolstoj, Shakespeare, Goethe e Dante, il «godimento estetico», lo «stato d’animo di entusiasmo per l’opera d’arte come tale», dall’«entusiasmo morale», dalla «compartecipazione al mondo ideologico dell’artista», insomma tra ammirazione estetica e non condivisione della «sostanza ideologica» delle opere. Era questa distinzione che gli impediva di considerare le opere di questi grandi come un «vademecum»⁵. «Un certo “distacco”» era anzi ritenuto necessario da Gramsci nella fruizione dei classici, leggibili «solo

302-305. È stato Timpanaro a richiamare, a proposito di Leopardi, il giudizio dei *Quaderni* sulla “non attualità” di Dante. Sulle «grandi figure» rappresentative Gramsci si era già soffermato in un altro appunto: «Ogni nazione ha il suo poeta o scrittore in cui riassume la gloria intellettuale della nazione e della razza. Omero per la Grecia, Dante per l’Italia, Cervantes per la Spagna [...] La data in cui queste figure sono apparse nella storia di ogni nazione è elemento interessante per fissare il contributo di ogni popolo alla civiltà comune e anche la “sua attualità culturale”»: A. Gramsci, *Quaderni*, cit., p. 1026 (*Quaderno* 8. § 138. *Nozioni enciclopediche e argomenti di cultura*).

³ La stessa «dottrina politica di Dante» era ridotta da Gramsci a «mero elemento» della sua «biografia», senza «nessuna efficacia e fecondità storico-culturale»: «utopia politica», pertanto, e più ancora «tentativo di organizzare come dottrina ciò che era solo materiale poetico in formazione, in ebullizione, fantasma poetico incipiente che avrà la sua perfezione nella *Divina Commedia* [...]»: *Quaderni* ..., cit., pp. 758-60 (*Quaderno* 6. § 85. *Il comune medioevale come fase economico-corporativa dello Stato moderno. Dante e Machiavelli*).

⁴ Cfr. R. Luperini, *Gramsci e la letteratura: verso un’ermeneutica materialistica*, in *Controtipo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno*, Napoli, Liguori, 1999, p. 52. Ma si veda anche C. Tramontana, *La religione del confine. Benedetto Croce e Giovanni Gentile lettori di Dante*, Napoli, Liguori, 2004, p. 158.

⁵ A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, a c. di S. Caprioglio e E. Fubini, Torino, Einaudi, 1965, lettera n. 293 (5 settembre 1932), pp. 670-671: «Non sarebbe esatto dire lo stesso per il Leopardi, nonostante il suo pessimismo. Nel Leopardi si trova, in forma estremamente drammatica, la crisi di transizione verso l’uomo moderno; [...]». E cfr. S. Timpanaro, *Gramsci e Leopardi*, cit., pp. 302-303.

per i loro valori estetici» e non per «amore», che invece «implica adesione al contenuto ideologico della poesia»⁶.

La percezione della distanza, dell'inattualità di Dante nel senso espresso da Gramsci, mi sembra sia stata progressivamente crescente nel corso del ventesimo secolo. L'avvento al potere del fascismo rese inutile il culto di Dante poeta nazionale, e nella prima metà del Novecento decadde il mito nazionalistico, che era stato ancor prima che risorgimentale, rivoluzionario, alle porte del mondo moderno: Dante come «pittore dell'uman genere», e al tempo stesso «profeta», nella precoce, giacobina definizione di Foscolo, di cui non sono stati immemori prima Nardi e poi, anche nel suo ultimo libro, Nicolò Mineo⁷. La stessa letteratura, stanca della retorica nazionalistica, cercava di respirare ove possibile l'aria che veniva fuori d'Italia, anche scoprendo in Eliot e Pound un Dante letto in maniera diversa da quello raccomandato e praticato in Italia⁸. La necessità di un ritorno a Dante venne avvertita quando, tra guerra e dopoguerra, rimessi in questione i limiti della nuova Italia, si riconobbero nel poeta fioren-

⁶ A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, cit., pp. 440-441, lettera n. 193, a Giulia, del 1 giugno 1931: «D'altronde, chi legge Dante con amore? I professori rimminchioniti che si fanno delle religioni di un qualche poeta o scrittore e ne celebrano degli strani riti filologici. [...]; si ama il "proprio" poeta, si "ammira" l'artista "in generale". L'ammirazione estetica può essere accompagnata da un certo disprezzo "civile", come nel caso di Marx per Goethe». Ma cfr. ivi, la nota a p. 441: l'allusione di Gramsci è rivolta «quasi certamente, allo scritto di Engels (non di Marx) *Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa* [...] che egli tradusse parzialmente in carcere [...]».

⁷ Cfr. U. Foscolo, *A parallel between Dante and Petrarch* [1823], in *Saggi e discorsi critici* (1821-1826), ediz. critica a c. di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953 [Edizione nazionale delle opere di U. F., vol. X], pp. 122 e 287 (la versione italiana di C. Ugoni da me citata). Nel *Discorso sul testo del poema di Dante* [1825], la *Commedia* è vista da Foscolo come «il bando di un rinnovamento religioso, di una rinascita cristiana del mondo. Profeta e apostolo di questa reviviscenza evangelica è il poeta stesso»: cfr. M. Scotti, *Foscolo, Ugo*, in *Enciclopedia dantesca* dir. da U. Bosco, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 988-992, a p. 990. E cfr. ivi, B. Basile, *Commedia – La critica dantesca*, pp. 100-113, alle pp. 105 e 110. Cfr. N. Mineo, *Foscolo e la riscoperta di Dante*, in *Dante: un sogno di armonia terrena*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2005, I, pp. 133-147, a p. 146: «Ritrovava nel saggio foscoliano l'archetipo della propria interpretazione del profetismo della *Commedia* B. Nardi, *Dante letto da Foscolo* [...]».

⁸ Cfr. C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 255-303, alle pp. 295-296 e 302.

tino le premesse «di una lingua e letteratura più libera e animosa, più aperta alla realtà e all'invenzione, più atta insomma a diventare strumento e segno di progresso civile per la maggioranza degli Italiani»⁹.

Questo certamente per quanto attiene alla ricezione letteraria e alla storia della critica dantesca. Se però si volessero accogliere le sollecitazioni provenienti da Gramsci, le sue domande a proposito della distanza o attualità di Dante nel Novecento, non sembrerebbe in tal senso ugualmente riscontrabile una ritrovata «vitalità» dell'opera dantesca nella seconda metà del Novecento. Affrontava tale questione Franco Fortini, appena conclusa la seconda guerra mondiale, nel 1946, chiedendosi, a proposito dell'edizione Contini delle *Rime*, che cosa rimanesse «di una certa popolarità» di cui aveva goduto l'opera di Dante in epoca risorgimentale. E affermava, a scanso di equivoci, con apparente semplicità, che la «vitalità» di un'opera di poesia coincide con la sua lettura, e che sia pertanto necessario «che si confrontino continuamente quegli antichi segni di lingua ai modi correnti, si rinnovino quindi continuamente il rapporto fra testo e lettori»¹⁰. Pare in tal senso difficilmente negabile che, dopo la caduta del mito nazionalista, e dopo l'appannamento dell'immagine stessa di patria (proprio a causa dei nazionalfascismi e dell'immane tragedia mondiale da essi provocata), i complessi epocali cambiamenti legati ad una società e ad una scuola sempre più di massa, abbiano reso ancora più «distante» Dante e il suo mondo. Testo comunque canonico, istituzionale, nella scuola italiana, la *Commedia* è però divenuta sempre meno presente nella

⁹ Ivi, pp. 302-303: a proposito dell'edizione einaudiana delle *Rime* di Dante a cura di Gianfranco Contini («punto d'incontro fra la più esperta filologia universitaria e la corrente ermetica che era in quel momento stesso all'avanguardia della letteratura militante in Italia») e dell'affermazione di Cesare Pavese, in appendice a *Lavorare stanca* (all'edizione Einaudi del 1943), su come fosse ormai giunto il momento di ritornare a Dante; riconoscimento che era anche l'esito dello «sforzo da ultimo concorde di scrittori e studiosi impegnati insieme nel loro mestiere e nella lotta politica». Cfr. C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1973, p. 138.

¹⁰ F. Fortini, *A proposito delle «Rime» di Dante*, in «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 54-58, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a c. e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, A. Mondadori, I Meridiani, 2003, pp. 1247-1259, alle pp. 1250-1251 e a p. 1246: «se ogni opera di poesia è a noi contemporanea, ciò può significare soltanto che essa può essere tradotta, ed è tradotta, in un linguaggio comprensibile, significante. Al di là di questa significazione, di questa traduzione, il testo non esiste, ed è un oggetto, un libro chiuso, un geroglifico muto».

formazione dei giovani, ridotta a letture parcellizzate, antologizzate, e solo nei casi più fortunati, isolati, vissuta come esperienza di piacere estetico. Nella stessa odierna Università la lettura dei canti senza mediazione (senza parafrasi, senza traduzione in linguaggio moderno) sta ormai divenendo impresa sempre più ardua¹¹. E distante dai problemi del presente non poteva non apparire Dante ancor più alla generazione formatasi dopo gli anni Sessanta e dopo il '68, anche a quella gioventù studiosa che se guardava al passato per trovarvi risposte alle domande che i tempi nuovi della storia ponevano, avvertiva l'incolmabile lontananza del mondo di Dante, dei suoi problemi e dei suoi valori, dalla modernità¹²: dal mondo nato con la rivoluzione francese, della borghesia e della sua classe antagonista, dei sempre nuovi modi di oppressione dell'uomo sull'uomo, delle sopraffazioni del neocolonialismo e di un neocapitalismo trionfante, delle illusioni, presto cadute, ancor prima del «muro», per realtà alternative ai valori del profitto e della mercificazione dei rapporti umani.

Non che si potesse essere sordi alla poesia della *Commedia*. Essa, come tutte le più alte opere d'arte che dell'umanità costituiscono la memoria stessa, continuava a parlarci, anche di fronte alle nuove tragedie della storia. Chi non poteva avere «orecchi e mente» per la lezione di profonda dignità umana che dall'opera di Dante echeggiava fino al filo spinato di Auschwitz? Per quel canto di Ulisse recitato da Primo Levi ai suoi compagni tra gli orrori del nuovo inferno, l'inferno «dei nostri giorni» e «del mondo di qua»¹³? Per l'«orazion picciola» dell'Ulisse dantesco che risuonava, per bocca dell'ebreo italiano, tra gli stenti e le inaudite sofferenze dei lager nazisti, e con una voce nuova, mai prima avvertita, «come uno squillo di tromba, come la

¹¹ Fortini constatava già nel 1946 quanto grande fosse la distanza tra la lingua della *Commedia* e quella «della cultura media italiana»: cfr. ivi, p. 1251.

¹² Sulle trasformazioni intervenute nell'accettazione del canone dei classici cfr. le osservazioni di N. Mineo (*La città dell'uomo*, in «Bollettino d'Ateneo», Università degli Studi di Catania, 2004, n. 2, pp. 4-7): se i giovani delle precedenti generazioni hanno in genere accolto e a loro volta riproposto «il principio di scelta tramandato dalla tradizione e quindi la scelta stessa», «qualunque sia stato il grado e il livello reale di consonanza spirituale, o comunque di attrazione», le giovani generazioni, degli ultimi decenni, per le radicali trasformazioni intervenute, hanno maturato «sempre più un atteggiamento di rifiuto e di indifferenza».

¹³ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1993, p. 19: «Questo è l'inferno. Oggi, ai nostri giorni, l'inferno deve essere così [...] è come essere già morti. [...] Non siamo morti». E ivi, il cap. *Il canto di Ulisse*, alle pp. 100-103.

voce di Dio»? Chi non poteva sentirle ancora come nostre, le parole del sommo poeta, di noi tutti, «di tutti gli uomini in travaglio»? E non ricevere ancora una volta «il messaggio», sentire che quell'«orazion» riguarda la nostra specie, come comprendevano Levi e il suo compagno, che osavano «ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle»? Ma appunto, quella lezione di profondo umanesimo che risaliva con le parole del poeta dal lontano Medioevo sino ai «salvati» di Auschwitz, continuava a parlarci con la poesia di Dante: era la sua arte, l'autocoscienza della nostra specie espressa dal punto di vista di quell'uomo, Dante, in una data situazione storica, per noi sempre viva in quanto momento del nostro essere uomini. Era «il così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo» che dal Medioevo continuava a risuonare anche di fronte al nuovo olocausto e che faceva dire a Levi ad Auschwitz (e a noi con lui) di aver visto «qualcosa di gigantesco [...] nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino»¹⁴.

La poesia di Dante non poteva non continuare a parlarci, con quell'«anacronismo necessario» che Levi avrebbe voluto spiegare al suo compagno nel lager e che era stato definito da Goethe e Hegel¹⁵. Ma era il mondo di Dante, il suo Medioevo, il messaggio complessivo della *Commedia*, ad apparire troppo distante dal nostro, più distante forse di Omero e di Ulisse. E come studenti in molti, a quella domanda perplessa, straniante, che si poneva Levi di fronte all'orrido presente, prima ancora che gli riafforasse il suono dei suoi versi («Chi è Dante. Che cosa è la *Commedia*»), cominciammo a cercare risposte nei saggi di Auerbach pubblicati da Feltrinelli, e poi nella lettura, un tempo istituzionale per gli studenti di Lettere dell'Università di Catania, dei volumi della Letteratura Italiana Laterza, e in particolare della imponente monografia su Dante scritta, per incarico di Carlo

¹⁴ Ivi, pp. 100-103. Cfr. C. Segre, «*Se questo è un uomo*» di Primo Levi, in *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, *Le Opere*, IV/2. *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 491-508, a p. 502: nel capitolo *Il canto di Ulisse* «la *Commedia* è contemporaneamente un'altissima voce dell'umanità, e un riferimento all'inferno che ha inghiottito i protagonisti».

¹⁵ Sull'«anacronismo necessario» per Goethe e Hegel cfr. G. Lukács, *Il romanzo storico*, introd. di C. Cases, trad. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1965, pp. 68-70. Goethe a proposito dell'*Adelchi* osservò che «ogni poesia dà luogo a veri e propri anacronismi. [...] *L'Iliade* come l'*Odissea*, tutti i tragici e quanto ci è rimasto di vera poesia vive e respira solo in anacronismi. In tutte le situazioni s'introduce il moderno per renderle chiare e anzi anche solo sopportabili».

Muscetta, da Nicolò Mineo: un volume che intimoriva anche gli studenti culturalmente più robusti, per la vastità della materia, per la complessità delle questioni affrontate. Era infatti, il volume laterziano su Dante, un lavoro di esaustiva ricostruzione storica, nel senso non solo di contestualizzazione, ma della storia del configurarsi come forma della *Commedia*, della individuazione del processo dialettico tra contenuto e forma, con la funzione predominante assunta dal profetismo che veniva a determinare la struttura stessa dell'opera. Ne risultava obiettivamente arricchita da quella monografia la storia degli studi danteschi, anche per il preciso punto di vista, sulla posizione storica di Dante e del suo messaggio, con la chiave di lettura, determinante, del profetismo, che era già stato l'oggetto privilegiato di una ponderosa monografia del 1968¹⁶.

Già in *Profetismo e apocalittica in Dante*, accanto all'individuazione, come «moventi fondamentali della scrittura», delle «attitudini di teologo e di mistico» di Dante, emergeva, nel «tentativo di comprendere le “due diverse finalità del viaggio, di salvezza personale cioè e di salvezza collettiva”», l'«esigenza di illuminare la vocazione di Dante “cittadino”». Questo tipo di indagine divenne predominante nel *Dante* laterziano, in cui la fisionomia intellettuale del poeta veniva individuata in relazione alla struttura sociale del Comune fiorentino e alle grandi vicende europee. La contestualizzazione, l'interesse per «la cifra ideologica» non rimanevano però irrelati, ma contribuivano «alla determinazione dei caratteri dell'opera, che è sempre letta attraverso l'analisi serrata delle sue componenti formali»¹⁷. Il rapporto tra autore e opera, e tra essi e il loro tempo, ne risultava originalmente individuato e determinato, anche dal punto di vista dell'organizzazione narrativa, dall'elemento profetico: la *Commedia* analizzata e valutata come rappresentazione dell'«oggetto di un apprendimento profetico», ma anche come rappresentazione del «soggetto di questo apprendimento nei vari atti di un processo profetistico di elevazione,

¹⁶ N. Mineo, *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla «Vita nuova» alla «Divina Commedia»*, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, Catania, 1968.

¹⁷ La specificità dei due primi volumi danteschi di Mineo fu così ricostruita dall'indimenticato Rosario Contarino, con l'acutezza di giudizio che gli era propria, e di cui mi sono qui avvalso: cfr. R. Contarino, *Nell'itinerario critico di Nicolò Mineo*, in *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, a c. di S. C. Sgroi e S. C. Trovato, Roma, Il Calamo, 1996, pp. 1-8, alle pp. 3-4.

rivelazione, conferimento di compito»¹⁸. E nella profezia che diventava poesia Mineo individuava (e individua ancora) il processo con cui il soggetto autore trascende la particolarità biografica per attingere valori di rappresentazione e comunicazione universali.

Una ricerca, quella di Mineo, sui testi biblici e sul profetismo medievale, nata da diverse sollecitazioni: la personale scoperta giovanile, l'impareggiabile liceo classico dello scorcio degli anni Quaranta, le lezioni di Grabher a Catania, il perfezionamento alla Normale di Pisa con Luigi Russo, l'insegnamento di Bruno Nardi¹⁹. Ma non solo. Una ricerca che si era alimentata, per le domande sostanziali, per il «senso profondo di ciò che si vuol capire di stare cercando», nel contesto culturale-politico francese (a Parigi aveva frequentato le lezioni di Paul Renucci): domande orientate dall'interrogativo di fondo sull'orrore dell'olocausto, dal rinnovarsi di violenze nella vicenda algerina, meno macroscopiche, ovviamente, ma tanto più angoscianti perché recenti e perpetrate dagli stessi figli della patria dell'Illuminismo, a volte anche da ex resistenti della lotta antinazista. E pertanto il confronto necessario, oltre che col marxismo, con l'esistenzialismo e con Sartre (con un'antropologia, scriveva Fortini nel 1965, come «descrizione del progetto umano verso l'uomo non ancora esistente»)²⁰. Una ricerca coagulatasi con l'occasione esterna di scrivere sull'XI del *Paradiso*, che condusse Mineo a concentrare i suoi interessi intorno al santo di Assisi e al francescanesimo, e quindi attorno ad una componente tendenzialmente anticapitalistica del cristianesimo nella quale, dal suo punto di vista di studioso marxista non dogmatico, vedeva confermate (nel contesto italiano degli anni Sessanta) le possibilità di dialogo tra cattolici e comunisti.

L'elaborazione di quelle ricerche approdata nei due volumi danteschi, testimoniava, sotto il profilo della metodologia critica let-

¹⁸ N. Mineo, *Dante*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, dir. da C. Muscetta, Bari, Laterza, vol. I, t. 2, 1970, pp. 429-731; cfr. in volume autonomo, Bari, Laterza, 1981, p. 168.

¹⁹ Mi sono avvalso, anche per le informazioni che seguono, della *Premessa* di Nicolò Mineo a *Dante: un sogno di armonia terrena*, cit., pp. 7-14. Ma si veda ora anche N. Mineo, *Il mio percorso storico-critico*, in *Il mestiere dello storico: generazioni a confronto. Omaggio a Giuseppe Giarizzo*, Atti del Convegno internazionale (Catania 8-11 gennaio 2002), a c. di E. Iachello, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 187-210.

²⁰ Cfr. F. Fortini, *Introduzione*, in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di F. Fortini, Bari, Laterza, 1965, pp. XX-XXII.

teraria (non solo degli studi su Dante), una precisa scelta: l'assunzione della centralità del testo da interrogare e contestualizzare all'interno del sistema sincronico-diacronico in cui vive. Rappresentava, questa opzione di Mineo, da una parte un rifiuto di tendenze iperideologizzate, cioè dell'assunzione pretestuosa dell'opera letteraria ai fini di persuasione socio-politica, con il riflesso di incongrue decontestualizzazioni e attualizzazioni; dall'altro lato il rifiuto delle astrazioni metastoriche e parcellizzanti dello strutturalismo, da cui pure assimilava però l'attenzione ai meccanismi della narrazione. La concezione metodologica dello studio della letteratura, manifestata da Mineo nel volume su Dante, presto seguito dalle monografie su Foscolo e sul primo Ottocento (sempre per la Letteratura Italiana Laterza diretta da Muscetta), era quella di uno storicismo aperto a nuove sollecitazioni, ma sostanzialmente fondato sull'identità di critica e storia, su una linea ideale della nostra tradizione che muove da Vico e passa per De Sanctis, Gramsci, Russo. Senza dimenticare Croce, a proposito del quale Mineo non solo sostiene la necessità del confronto, ma anche la riappropriazione di quegli elementi delle sue concezioni più integrabili con i nostri tempi (e pertanto non certamente la sua negazione della storia della letteratura): il giudizio di valore; la capacità di distinzioni tra una onnicomprensiva testualità e l'individualità di ogni opera letteraria e pertanto, ad esempio, l'utilizzo delle cosiddette fonti, in una indagine intertestuale, per «rafforzare» la specificità, la nota propria di un'opera²¹.

Erano anni, quelli nei quali vennero scritti i due primi volumi danteschi di Mineo, in cui la realtà si manifestava gravida di attese, indirizzata verso mutamenti profondi, connessa ad un futuro, ad un non ancora di cui era già compenetrata: «la stessa condizione degli uomini sembrava orientata verso una loro possibile altra condizione», la realtà stessa sembrava manifestare tendenze di fondo, in prospettiva²². E la prospettiva, sappiamo da Lukács, è «un problema che investe la totalità del nostro operare», non solo il rispecchiamento letterario; è tale «in quanto non è ancora realtà», ma oggettiva «tendenza ad attuare mediante le azioni e i pensieri di uomini determinati,

²¹ Cfr. N. Mineo, *Ancora su Dante e il «Libro della Scala»* [1999], in *Dante: un sogno di armonia terrena*, cit., I, pp. 110-111; Idem, *Per un'analisi della struttura intertestuale del 'primo tempo' dei «Sepolcri»*, in «Moderna», V, 1. 2003, pp. 43-59, alle pp. 43-45.

²² F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, cit., pp. IX-X.

questa realtà»²³. Non è certo un caso che a metà degli anni Sessanta Franco Fortini radunasse in una antologia intitolata *Profezie e realtà del nostro secolo* testi e documenti contemporanei in cui il futuro dell'umanità non veniva visto come un altrove irrelato, ma come una prospettiva, già anticipata tendenzialmente, oggettivamente, dal presente. Il titolo dell'antologia fortiniana era dichiaratamente figurale, nel senso in cui Fortini interpretava "figura" di Auerbach, come «profezia reale»: «qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica»²⁴. Nel tema figurale e a proposito di Dante Fortini individuava d'altra parte anche un legame tra realismo cristiano e quello marxiano²⁵.

È in quel torno di anni, in quella stessa metà degli anni Sessanta, che si coagulavano gli interessi e le ricerche con cui Mineo si orientava verso il tema centrale del profetismo in Dante, l'individuazione della forma profetico-apocalittica della *Commedia*, della rivelazione a Dante e da Dante non solo del passato e del presente, ma anche degli «sviluppi futuri delle condizioni [a lui] contemporanee»²⁶.

A quasi trent'anni di distanza da quelle fondamentali monografie, gli studi raccolti nei due volumi intitolati, come il saggio d'apertura, *Dante: un sogno di armonia terrena*, si presentano nella linea della continuità e dell'approfondimento di interessi tematici e metodologici, ma offrono anche nuove acquisizioni e nuovi indirizzi. Mi riferisco soprattutto all'attenzione, per ora soprattutto di impostazione teorica, ma di cui si annunciano ampi sviluppi, alle tematiche narratologiche dell'organizzazione del dialogo, e della descrizione e interpretazione della componente del «commento» nella *Divina Commedia*: quanto

²³ Cfr. G. Lukács, *Il problema della prospettiva* [1956], in *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. ital. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1977, pp. 460-467, a p. 461.

²⁴ Cfr. E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, tr. ital., Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 174-221, a p. 186. Cfr. anche F. Fortini, *Mimesis* [1956], in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 171-177, a p. 176: «tutta l'arte che ancora ci parla è "figurale", è un oggetto che emergendo dallo spazio e dal tempo che lo delimitano esige il proprio deperimento in quanto oggetto, la propria metamorfosi in esseri umani viventi».

²⁵ Cfr. F. Fortini, *Leggere e scrivere*, in coll. con P. Jachia, Firenze, Nardi, 1993, p. 49: «il cattolicesimo di cui Dante è stato poeta era quello di un realismo cristiano prefigurante quello marxiano. Inseparabile da quel realismo, anzi al suo centro, mi fu il tema figurale».

²⁶ Cfr. N. Mineo, *Dante: un sogno di armonia terrena* [2000], nel citato volume omonimo, I, pp. 15-52, a p. 23.

mai funzionale, quest'ultima tematica, ai fini di una migliore comprensione del significato verso il quale Dante intendeva indirizzare la lettura dei suoi versi²⁷. E mi riferisco anche al raffronto con le cosiddette fonti, alla lettura intertestuale nel senso che sopra si è precisato, integrando alcune sollecitazioni provenienti da Croce²⁸ con uno «strutturalismo aperto» (nel senso chiarito da Genette)²⁹, per rafforzare individualità e identificare specificità dell'ipertesto. Mineo ne ha dato prova in un'analisi intertestuale dei *Sepolcri* e, per Dante, nel raffronto con la cosiddetta fonte araba del *Libro della Scala*, come pure nella ricerca sul «canto di Ulisse» in corso di stampa, che si annuncia di grande spessore documentario, metodologico, e con innovativi risultati critici fondati appunto sul raffronto intertestuale. E infine aggiungerei, in un elenco, comunque non esaustivo, delle linee di sviluppo e di approfondimento degli studi danteschi di Mineo (e con specifica attenzione all'individuazione delle fonti), il rapporto biografia-storia, letteratura-narrazione storica dei personaggi danteschi, nel saggio su San Francesco (che muove dai suoi primissimi interessi per Dante³⁰), e in quello su Paolo e Francesca, nel quale affiorano, tra l'altro, inaspettate ispirazioni metodologiche provenienti da Ugo Foscolo³¹.

E non è certo casuale che appaia in questi volumi di Mineo un saggio dedicato a Foscolo e alla sua riscoperta di Dante. Oltre a individuare una consentaneità tra i due poeti «vati», tale saggio riafferma la costante attenzione di Mineo per le fasi di transizione, mutamento, attesa (di cui è recente testimonianza l'importante volume sulla letteratura del Rinnovamento, del Settecento e dell'Illuminismo in Italia, innovativo anche per il metodo applicato, di una storia delle opere³²). E so-

²⁷ Cfr. ivi, II, pp. 263-274 e 275-283, i saggi *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella «Divina Commedia»* e *Il «commento» come forma della narrazione nella «Divina Commedia»*.

²⁸ Cfr. B. Croce, *La ricerca delle fonti* [1909], in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, a c. di M. Mancini, Napoli, Bibliopolis, 2003 [Edizione Nazionale delle Opere di B. Croce. Saggi filosofici, I], pp. 463-476; Idem, *A proposito di un sonetto del Tansillo* [1908], ivi, pp. 134-137.

²⁹ Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. ital. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 469.

³⁰ N. Mineo, *Il canto XI del «Paradiso» (La «vita» di San Francesco nella «festa di paradiso»)*, in *Dante: un sogno di armonia terrena*, cit., II, pp. 105-180.

³¹ Ivi, pp. 7-24: *La tragedia di Paolo e Francesca nella storia e nei commenti trecenteschi*, soprattutto pp. 10-12, per i riferimenti a Foscolo.

³² Cfr. N. Mineo, *Cultura e letteratura del Settecento e Illuminismo in Italia*,

prattutto, *Foscolo e la riscoperta di Dante* conferma l'interesse di Mineo a cogliere l'attenzione dei moderni per le «potenzialità di intervento nel reale del poema dantesco», per la «ritrovata attualità del suo messaggio», dopo «la rivoluzione che apre il tempo moderno»³³.

L'attualità di Dante, appunto. E infatti, oltre all'indagine storicizzante, costantemente tesa all'individuazione del rapporto tra la *Commedia* e il contesto coevo e quindi al significato del messaggio profetico di Dante per i suoi tempi; oltre alla ulteriormente aggiornata attenzione narratologica, c'è un motivo essenziale che unifica i vari saggi di *Dante: un sogno di armonia terrena*, e che emerge nell'omonimo saggio proemiale: è il bisogno di rispondere alla domanda sul significato dell'opera di Dante nel mondo d'oggi. Quello che pare in sostanza specifico nell'ispirazione di fondo di questo libro, è l'intenzione di Mineo di individuare il senso che il messaggio di Dante può avere per noi, l'interesse a rapportare i suoi valori alla nostra prospettiva moderna, di renderli vivi alla luce del nostro presente. Non solo pertanto la contestualizzazione del significato dell'opera di Dante per il suo tempo, ma anche (senza alcun appiattimento dell'opera sul presente) per noi e alla luce delle categorie del nostro tempo. È, se vogliamo, il tentativo di dare una risposta a quella domanda sull'attualità di Dante che Gramsci nel secolo scorso vedeva definitivamente spenta per l'incolmabile "distanza" dal suo mondo. Ed è chiaro che ormai la risposta non riguarda più la prospettiva nazionale. La tesi di Mineo muove dalla considerazione preliminare che il capolavoro della letteratura italiana, quello che ne segna con la sua grandezza l'atto di nascita (e la sua diversità rispetto alle altre letterature europee), sia non un poema epico in cui possano riconoscersi i valori della società di cui il poeta è voce, ma un poema religioso: e però non confessionale, ma oppositivo, segno di disagio e di una non integrazione; profetico, appunto, di un autore che si ritiene ispirato da Dio per porsi contro e al di sopra delle istituzioni e del sistema di potere del suo tempo³⁴. Una posizione apocalittica, in quanto Dante vede i processi di trasformazione non come necessitati dalla storia, ma in termini di crisi radicale e generale. La società ideale è per lui quella passata, la «sobria e pudica»

Catania, Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, 2001, in particolare p. 8, per la sua concezione della storia letteraria come «storia di opere».

³³ Idem, *Foscolo e la riscoperta di Dante*, cit., pp. 144-145.

³⁴ Idem, *Dante: un sogno di armonia terrena*, cit., I, p. 15.

rievocata da Cacciaguida, e quindi inattuale, antitetica ai processi di trasformazione dei suoi tempi. Utilizzando le categorie storiografiche marxiste, la posizione di Dante presenterebbe analogie con le caratteristiche che Lenin definiva proprie del «romanticismo economico»³⁵; oppure, con Lukács di *Storia e coscienza di classe*, potrebbe essere assimilata agli orientamenti piccolo-borghesi, in quanto non cerca di spingere il sistema economico «oltre se stesso, ma di farlo retrocedere o almeno di impedire che esso si dispieghi in tutta la sua pienezza» (essendo il suo interesse volto «ai sintomi dello sviluppo, e non allo sviluppo stesso, ai fenomeni parziali della società, e non alla struttura sociale nella sua interezza»)³⁶.

Ma questi schemi interpretativi di tipo storicistico, propri della visione della storia come progresso – avverte chiaramente Mineo – rischiano di portarci a grossi fraintendimenti se applicati al modo in cui Dante interpretava il suo mondo: la *Commedia* non è d'altra parte comprensibile con le categorie del rispecchiamento del reale, nel nesso fenomeno-essenza che rappresenti le tendenze storiche in atto o in prospettiva, nel senso lukácsiano. Anzi, è opera «a tesi», ma di una tesi (aggiungerei) nascente organicamente dalla «situazione e dall'azione stessa», e non ad essa sovrapposta, come già avvertivano, ma in senso positivo, prima Engels e poi Lukács³⁷. La visione di Dante era «di tipo teologico», metastorica, ideale e fissa; la «deviazione» della società terrena dal tipo non era per lui irreversibile, immutabile era invece il modello. In una società precapitalistica in cui erano oscure le ragioni economiche dell'agire, Dante non poteva neanche ipotizzare un sistema economico alternativo all'esistente. In un mondo in cui la «scarsità» era la condizione dominante (sostiene Mineo sulla base delle analisi di Philipp Jones), Dante non riteneva eliminabile il pauperismo, anzi lo assumeva a valore, come d'altra parte i riformatori miranti alla restaurazione della chiesa primitiva, i francescani spirituali che aderivano alla tesi dell'*usus pauper* dell'Olivetti e di

³⁵ Ivi, p. 47; cfr. V. I. Lenin, *Caratteristiche del romanticismo economico*, trad. ital., Roma, Editori Riuniti, 1972.

³⁶ Cfr. G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, trad. ital. Milano, SugarCo, 1991, pp. 77-78.

³⁷ Cfr. Idem, *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 27-58, alle pp. 51-52: riporta questa affermazione di Engels: «Non sono affatto un avversario della poesia a tesi in quanto tale. Il padre della tragedia, Eschilo, e il padre della commedia, Aristofane, furono ambedue poeti fortemente a tesi; lo stesso vale per Dante e Cervantes».

Ubertino da Casale³⁸. E lucidissima era la posizione critica di Dante nella denuncia delle cause della crisi, della degradazione e mercificazione dei rapporti umani, derivanti dalla cupidigia, dalla «lupa» che *s'ammoglia a molti animali*. Proprio nel *Paradiso* l'opposizione cupidigia/povertà appare tema centrale, dominante. E Francesco (afferma Mineo nel saggio sull'XI del *Paradiso*, condotto anche con un'ottica diacronica a lenti ravvicinate) col matrimonio con madonna Povertà e con l'imitazione di Cristo aveva reso nuovamente attuali le condizioni per il riscatto dell'umanità, che non si erano però realizzate per il mancato intervento politico³⁹.

Di quel sistema che non era ancora borghese, ma che sarebbe divenuto tale, Dante denunciava insomma l'aspetto negativo. Non individuava «il carattere progressivo» di quello che sarebbe stato il modo di produzione capitalistico, non ne riconosceva (né poteva) il carattere storicamente necessario⁴⁰, ma ne denunciava gli aspetti profondamente inumani. Lo faceva guardando al passato, ad un modello ideale, ma con altissima denuncia. Il messaggio di Dante non è però solo negativo, ma è anche quello positivo «di un *dover essere*», e lo è tramite il suo profetismo. Un messaggio che Mineo accosta alla mentalità che è «in contraddizione con la realtà presente», agli orientamenti «trascendenti» l'ordine esistente: all'utopismo, insomma (nella definizione e descrizione di Karl Mannheim)⁴¹; e precisamente ad un utopismo di tipo chiliastico, senza però l'unione alle esigenze di strati oppressi della società, ad istanze sociali che non sono certamente ravvisabili in Dante⁴². E comunque un «dover essere», quello di Dante, del «mondo di qua», determinato dal suo classicismo, dalla rivoluzione compiuta nell'aver riconosciuto nel mondo romano il modello di società ordinata secondo ragione; e connessa a questo suo classicismo è «la sacralizzazione del terreno», la rivendicazione del diritto umano alla felicità in questo mondo, nell'azione e nel pensiero, pur nell'esperienza transeunte dell'esistere⁴³. Ché, sostiene con forza Mineo, «l'idea dantesca di beatitudine» non coincide con «quella effettiva-

³⁸ N. Mineo, *Dante: un sogno di armonia terrena*, cit., I, pp. 48, 24-27.

³⁹ Idem, *Il canto XI del «Paradiso»*, cit., pp. 115-116.

⁴⁰ Cfr. G. Lukács, *Introduzione agli scritti di estetica...*, cit., p. 38.

⁴¹ Cfr. K. Mannheim, *Ideologia e utopia*, trad. ital., intr. di A. Santucci, Bologna, Il Mulino, 1957, pp. 194-195.

⁴² Ivi, pp. 213 sgg.

⁴³ N. Mineo, *Mondo classico e città terrena in Dante*, in *Dante: un sogno di armonia terrena*, cit., I, pp. 53-85, a p. 64.

mente aristotelica», elitaria e fine a se stessa: «Dante, tutto al contrario, vedeva e voleva destinata a ogni uomo quella felicità, appartenendo secondo lui naturalmente a tutti il bisogno di conoscere, e finalizzava la conoscenza alla pratica, essendo tutto il suo sapere, platonicamente ed evangelicamente, a fondamento di un ideale di trasformazione del mondo». L'opera di Dante appare pertanto portatrice anche per noi, ancora (e qui sta la sua attualità) di «un messaggio di tipo liberatorio». Un messaggio valido come pura istanza, ovviamente, ma certamente alternativo «all'alienazione della cupidigia», cui Dante contrappone «una forma d'esistenza garante della possibilità di appagare i bisogni qualitativamente più alti (che si pongono come bisogni "radicali" nei confronti della società esistente) e propri dell'uomo che si realizzi in un "regno della libertà"»⁴⁴. «Radicale» (è bene ricordarlo) per Marx «significa cogliere le cose alla radice. Ma la radice dell'uomo è l'uomo stesso»⁴⁵. E i «bisogni radicali», secondo Agnes Heller interprete della *Teoria dei bisogni di Marx* (alla quale Mineo rinvia, concludendo) coincidono di fatto con la «coscienza dell'estraniamento», col bisogno di superare l'alienazione, e quindi con una società non estraniata: ed è appunto questo, il «regno della libertà»⁴⁶.

Un messaggio ovviamente «valido come istanza» essenziale – chiarisce Mineo –, di «natura metafisicamente astratta», e non certo pragmatica. Si sarebbe dovuto attendere lo sviluppo di nuove forze storiche e di nuove contraddizioni (aggiungerei con Lukács) perché «lo smembramento e la mutilazione dell'integrità dell'uomo» venissero compresi come «conseguenza necessaria della struttura economica, materiale, della società»⁴⁷. Ma è in questa istanza di fondo, usando le categorie del nostro tempo, che Mineo suggerisce risposte alla domanda sull'attualità di Dante, in una dialettica continua col contesto in cui venne prodotta la *Commedia*. E proprio per il nostro tempo, «che ha conosciuto e conosce agghiaccianti esperienze di assurdi stermini e di smisurati egoismi», lo studioso individua come attuali i valori celebrati nel poema: «la pacifica e amorosa convivenza umana, la felicità di un'esistenza non attanagliata dall'ansia del successo ad

⁴⁴ Idem, *Dante: un sogno di armonia terrena*, cit., p. 49.

⁴⁵ Cfr. K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, in K. Marx-F. Engels, *Opere scelte*, a c. di L. Gruppi, Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 57-71, a p. 65.

⁴⁶ Cfr. A. Heller, *La teoria dei bisogni in Marx*, trad. ital., Milano, Feltrinelli, soprattutto pp. 97, 104, 106, 108.

⁴⁷ G. Lukács, *Introduzione agli scritti di estetica...*, cit., p. 56.

ogni costo ed equilibrata dalla ragione, la gioia del conoscere, la sicurezza di una giustizia infallibile, giusta anche nella misericordia, la certezza di un'armonia e una rispondenza tra umano e sovrumano». «In tutto questo» egli indica «l'*attualità* di Dante»⁴⁸.

E mi sembra che per uno storico della letteratura, con la formazione e la fisionomia intellettuale di Nicolò Mineo, queste ipotesi, sempre dialetticamente poste tra il passato e il presente, senza offuscare la specifica autonomia di entrambi, possano rappresentare una risposta, non definitiva, ma appagante, a quella sfida intellettuale lanciata dal filosofo tedesco: «la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili»⁴⁹.

La ricerca di risposte sul significato dell'opera di Dante ha accompagnato Nicolò Mineo nella sua vita di studioso e quelle a cui giunge sono certamente illuminanti anche per l'oggi; e comunque non conclusive, perché ininterrotte, non definitive sono la ricerca e l'interpretazione, che come noi viviamo nel tempo e nella storia. E il nostro migliore augurio (per lui e per noi) è che egli possa lungamente proseguire con la sua ammirevole operosità intellettuale questa continua e sempre fruttuosa indagine sul suo autore.

⁴⁸ N. Mineo, *Dante: un sogno di armonia terrena*, cit., p. 46.

⁴⁹ Cfr. K. Marx, *Introduzione a «Per la critica dell'economia politica»*, in K. Marx – F. Engels, *Opere scelte*, cit., pp. 713-749, a p. 741. E cfr. G. Lukács, *Introduzione agli scritti di estetica...*, cit., pp. 40-41.

PAOLO MANGANARO

LA "FELICITÀ PENSATA".
OSSERVAZIONI SUL LB DEL DUISBURGSCHER NACHLASS

La moralità consiste nelle leggi della produzione della (vera) felicità dalla libertà in generale»¹. A voler leggere questa affermazione kantiana così come è data, ci sono tutti gli elementi per ritenere che essa vada tutta in direzione contraria a quanto viene affermato a chiare lettere nelle opere etiche della maturità. È qui affermato, infatti, un legame tra moralità e felicità (sia beninteso «vera», e l'attenzione va posta su questo aggettivo) che negli scritti pubblicati dallo stesso Kant viene negato a chiare lettere. Ad esempio, nella *Ragione pratica* è detto chiaramente che dall'analitica risulta che le massime della virtù e quelle della propria felicità sono di materia del tutto eterogenea e, lungi dal concordare, si limitano fortemente in uno stesso soggetto e si danneggiano. «Felicità e moralità» – è detto più avanti a chiare lettere – «sono due *elementi* del sommo bene, specificamente del tutto diversi»². Sappiamo, però, che Kant ammette un rapporto tra virtù e felicità, ma si tratta di un rapporto, anzi di un'«unione» che è la ragione pura, una «ragione imparziale»³, a postulare; ma questo in una certa proporzione di felicità e di moralità (come valore della persona e sua dignità ad esser felice), lasciando comunque distinta l'origine dei loro concetti. «Infatti, essere bisognevoli di felicità, e anche degni di essa, ma non esserne partecipi, non è cosa compatibile con il volere perfetto di un essere razionale che avesse, al tempo stesso, potestà su ogni cosa»⁴.

Ma l'annotazione kantiana che abbiamo citato all'inizio dice ben

¹ V, p. 30 (214 sg.).

² *Reflex.* 7199. «Die Moralität besteht in den Gesetzen der Erzeugung der (wahren) Glückseligkeit aus Freiheit überhaupt».

³ Cfr. V, p. 112 (325).

⁴ *Ibidem*.

altro. Dice che è dalla libertà, a partire da essa, aus appunto, che la moralità diventa la condizione necessaria di una «produzione» dell'autentica felicità. Insomma, non c'è felicità, nel vero senso della parola, che non sia prodotta dalla moralità. Ma questa annotazione, contenuta nella *Reflex. 7199* che è insolitamente ampia, presenta questa affermazione a capo di un discorso che è un vero programma. Ma sappiamo che per Kant si tratta di una rivisitazione, in casa propria, di filosofia della storia. «All'inizio, dunque, poiché la volontà è diretta solo all'esaudimento degli istinti e al benessere, ogni male sorge proprio dalla libertà, mentre, invece, l'uomo non è destinato ad essere guidato solo dall'istinto, che invece ha un saggio autore. La libertà può essere determinata solo secondo le regole di una volontà universalmente valida, perché altrimenti sarebbe senza alcuna regola»⁵. Nel momento in cui avviene la separazione di libertà (che qui non è da intendere solo come libero arbitrio) e natura, i due elementi fondamentali dell'etica kantiana, l'obbligazione e la necessità, si ricompongono in questo punto privilegiato, in quella determinazione essenziale per l'uomo che è la libertà. La felicità viene così ad essere assorbita nell'«ordine» pratico, sottratta agli istinti. Mentre gli scritti etici pubblicati presentano una precisa formula del rapporto virtùfelicità, pare, invece, che l'elaborazione manoscritta del Kant morale presenti un impegno e un'attenzione di gran lunga maggiore al problema della felicità. Kant, in effetti, nelle sue note manoscritte sembra che voglia ampliare al massimo il territorio di incontro tra legge, moralità e felicità.

«La felicità non è qualcosa di sentito, ma di pensato, essa non è neppure un pensiero che venga dall'esperienza»⁶. Ma tutto questo non è contrario al discorso sul rapporto tra moralità e felicità. Anzi, è proprio questo distacco dalla sensazione, dalla *Empfindung*, che pone i due elementi sullo stesso piano di considerazione, quello del pensiero. La felicità, nella sua forma più semplice, si presenta infatti a Kant come «la condizione soggettiva per cui, sotto la legge morale, l'uomo (e secondo tutti i nostri concetti, anche ogni ente razionale finito) può porsi uno scopo finale»⁷. Ma, se nella *Ragione pratica* è detto che la felicità è «la condizione di un essere razionale nel mondo cui tutto avviene secondo il suo desiderio e volere»⁸, nel § 83

⁵ CI 76 V, p. 110 (322).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Reflex. 7199*.

⁸ *Reflex. 7202*.

della *K.d. U.*, a proposito dello scopo finale della natura in quanto sistema teleologico, Kant dà della felicità la più ampia definizione. «Il concetto della felicità non è tale che l'uomo lo tragga dai suoi istinti, e lo derivi così da ciò che in lui è animalità; è la semplice *idea* di uno stato che egli vuol rendere adeguato agli istinti sotto condizioni puramente empiriche (il che è impossibile). Egli se la forma da sé, e in tante maniere diverse, mediante il suo intelletto impigliato nell'immaginazione e nei sensi, e la cambia così spesso che, se la natura fosse sottomessa interamente al suo arbitrio, per accordarsi con questo concetto oscillante e quindi con lo scopo che ciascuno arbitrariamente si pone, non potrebbe assolutamente accogliere alcuna legge determinata, universale e fissa. Ma [...] l'uomo non raggiungerà mai quello che intende per felicità, e che è in realtà il suo fine ultimo naturale (non fine della libertà); perché la sua natura non è tale da formarsi e contentarsi nel possesso e nel godimento»⁹. Anche se Kant ha parlato della moralità come condizione a priori della felicità, egli non rinuncia a considerarne la forma originaria, ossia quegli elementi e quella funzione di unità che essa ha allorché il soggetto si trova ad affrontare il significato della propria condizione di ente sensibile nel mondo. Sebbene l'uomo abbia chiaro che questo suo desiderio di felicità non è realizzabile nel mondo, egli fa di tutto per non annullarlo, ma cerca di risolverlo in una forma più alta. È questo il senso teleologico in cui la felicità va inserita. Anzi, è possibile solo così parlare di una «felicità pensata».

«Felicità non è propriamente la maggior somma possibile di piacere, ma il piacere che deriva dalla coscienza della propria capacità di essere contento»¹⁰. Il Lust, il piacere, ha qui, davvero, nell'idea di felicità, un significato teleologico, anzi si rivela come il vero elemento di base inserito, per essere elaborato e trasformato, in una struttura teleologica. E questo processo porta ad una vera e propria *metamorfosi* della felicità nella moralità. Quest'ultima, allora, appare come la vera e propria protagonista di quel movimento di trasformazione. Alla fine, «è necessario che la moralità piaccia *iiber alles* e invero assolutamente»¹¹.

⁹ *K.d. U.* § 87 (334). «Per conseguenza, il sommo bene fisico possibile nel mondo, e che deve essere perseguito come scopo finale, per quanto è in noi, è la felicità: sotto la condizione oggettiva che l'uomo si accordi con la legge della moralità, come con quella che lo rende degno di esser felice».

¹⁰ V, p. 124 (340).

¹¹ *Kd U.* § 83 (311). Sul possesso e il godimento come momento non «intellet-

Questo punto d'arrivo non è, come può apparire a prima vista, un corto circuito teologico. Kant non restituisce alla moralità quell'assolutezza che, immediatamente, doveva togliere alla religione, senza, in effetti misurare le conseguenze che nell'età dell'illuminismo quest'antica aspirazione e questo sempre rinnovato ideale di saggezza potevano produrre. La moralità acquista, assorbe in sé quest'assolutezza, e quindi anche l'essenza della felicità, perché tutto ciò che si presenta come l'insieme dei rapporti e delle esperienze dell'uomo, insomma la società, il «mondo», non è adeguato a raggiungere quel grado di completezza a cui l'idea stessa di felicità aspira, per come l'abbiamo vista esposta nella sua esperienza antropologica. La realizzazione dell'utopia non è di questo mondo, cioè nessuna società può dare di per sé quel massimo di possibilità che consiste in un sistema di reciproco rispetto degli individui e di esaudimento dei bisogni, in un sistema di cooperazione e solidarietà, insomma in quella «volontà generale» che, prima di essere un ordine retto da leggi, è una vera e propria obbligazione morale.

Ma Kant non si limita a segnare questa distanza oggettiva della felicità dagli ordini oggettivi del mondo. Egli trova necessario precisare anche che c'è un ordine soggettivo (e per certi versi trascendentale) che regola la possibilità che la felicità si compia come concetto ideale. «Così, come l'identità dell'appercezione è un principio della sintesi a priori di ogni possibile esperienza, così l'identità del mio volere secondo la forma è un principio della felicità che ricavo da me stesso, per cui la contentezza di sé è determinata a priori»¹². È vero che questo resta un principio soggettivo che riguarda il comportamento e l'azione, ed è, poi, un principio antropologico¹³. È vero questo, ma è vero anche che l'uomo non è, nella sua interezza, condizionato o determinato soltanto da principi oggettivi, ossia morali, ma anche (e soprattutto) da principi soggettivi, antropologici, appunto. E che ogni sua azione, quindi, ha questo suo aspetto soggettivo ed oggettivo, interno ed esterno, da contemperare; tanto che anche le determinazioni a priori dell'azione morale vanno poi considerate, nell'economia complessiva delle intenzioni e delle determinazioni del soggetto agente, nel loro effetto, nella loro «ricaduta» sul complesso dei prin-

tuale?», sono da seguire, come in una certa linea di continuità, le considerazioni di Hegel nella sua *Realphilosophie*.

¹² *Reflex.* 7202.

¹³ *Reflex.* 7202, XIX, p. 279.

cipi a priori (ma soggettivi) della felicità (in contrasto a quest'ultimi, infatti, s'impongono come «leggi di natura»).

Ma, in effetti, qui ci muoviamo su terreno minato, difficile, contraddittorio. Kant non è mai certo, ma sempre oscillante, sul modo di inquadrare entro la sua filosofia pratica il rapporto tra moralità e felicità, ma potremmo dire, più in generale, tra libertà e natura. A volte, infatti, sembra che egli rinunci a mantenere all'interno della sua filosofia pratica questi due punti estremi, a soffermarsi presso di essi con l'attenzione ai loro reciproci contrasti, a determinarli nella loro assoluta opposizione. A volte, invece, è uno dei due estremi dell'opposizione che viene preso come *Bestimmungsgrund* dell'altro. In effetti, questa ambiguità di fondo è maturata da certe opzioni fondamentali (che poi sono quelle della sua generazione filosofica ed illuministica), con cui si guarda alla filosofia greca, e in particolare all'Aristotele dell'etica, agli stoici e agli epicurei. Emergono queste istanze della prima educazione etica di Kant a proposito della definizione stessa di teleologia (nel suo aspetto pratico). «C'è poi uno scopo che si può presupporre come reale in ogni essere razionale (in quanto gli si applichino imperativi, cioè in quanto essere dipendente), e che, dunque, è un obiettivo che non soltanto è possibile avere, ma che si può prevedere con certezza che tutti avranno, per una necessità naturale: ed è l'obiettivo di essere felici»¹⁴. Mala grave difficoltà nasce quando Kant cerca di riportare questa posizione entro la sua filosofia pratica. Perché, così, in un modo o nell'altro, egli deve cercare di ricondurre questa «necessità naturale», che poi sono le inclinazioni, i bisogni, gli istinti, alla normatività naturale vera e propria, ossia ad una legge di natura vera e propria, ad una legge della causalità. E, in un certo senso, questo intento di felicità è comprensibile se rinviato questo «sistema» naturale di tutte le inclinazioni. «Tutte le inclinazioni insieme (le quali possono anche venire organizzate in un sistema coerente, nel qual caso la loro soddisfazione è la propria felicità) costituiscono l'egoismo (solipsismus)»¹⁵.

È proprio su questo complesso, su questo «sistema coerente» di inclinazioni, sentimenti, istinti che la legge morale, come motivo determinante della volontà viene ad operare, danneggiando tutte le nostre tendenze naturali e producendo un sentimento di dolore – e questo è l'unico caso in cui possiamo determinare il rapporto di una

¹⁴ *Reflex.* 7204.

¹⁵ Cfr. *Reflex.* 7203.

conoscenza, data con concetti a priori nella forma della ragione pratica, con il sentimento di piacere e di dispiacere. Ma se è vero che la moralità riesce ad imporre la sua legge, ciò avviene non al prezzo del disconoscimento di quelle inclinazioni, ma, in un certo modo, con un loro «riconoscimento» (anche qui *un'Anerkennung*). Anzitutto bisogna ammettere che «a meno che la nostra natura non venga trasformata, le inclinazioni, che in ogni caso si fanno sentire per prime, esigerebbero anzitutto la loro soddisfazione; e, congiunte con la riflessione razionale, una loro soddisfazione massima e duratura, che prende il nome di felicità»¹⁶. Mentre solo in seguito prenderebbe la parola la legge morale, «per tenere quelle inclinazioni nei giusti limiti, e financo per sottometterle tutte insieme ad uno scopo superiore che non tien conto di inclinazione alcuna»¹⁷. Di qui nascerebbe una vera trasfigurazione delle inclinazioni: invece della lotta contro di esse, Dio e l'eternità «ci starebbero incessantemente davanti agli occhi»¹⁸, il comando della legge così sarebbe eseguito. Dalla felicità terrena all'eternità.

Ma non spingiamoci troppo in avanti. Continuiamo invece a seguire questo «riconoscimento». Vedremo che esso è più radicale di quello che compare a prima vista, perché non si tratta semplicemente della trasformazione della felicità, ma di un fatto più originario, e cioè che nell'azione degli uomini è più che certo che la felicità è un principio di determinazione fondamentale, anche se non legittimato nel senso trascendentale, cioè con quella stessa chiarezza e univocità che Kant dà alla fondazione della libertà. Felicità – ossia le inclinazioni – e libertà, allora, determinano insieme il comportamento pratico degli uomini? E così la filosofia pratica non deve prendersi carico di entrambe?

E, in effetti, questo è il punto più difficile per Kant. Non a caso si apre una «dialettica» proprio tra virtù e felicità. L'esigenza che pone la felicità è di esaudire tutti i desideri e gli impulsi delle inclinazioni. Almeno così Kant l'aveva prospettata nella *Ragion* pura. Ma questo esaudimento porta, in effetti, direttamente in contrasto con la legge morale. E allora, dove sta la possibilità di una filosofia pratica,

¹⁶ IV, p. 415 (108). Non è difficile risalire fino ad Aristotele per ritrovare questa definizione.

¹⁷ Cfr. *Etica Nicomachea*, 1176 a.

¹⁸ V, p. 73 (272).

cioè di una filosofia che guardi alla realizzazione dell'ideale di saggezza dell'uomo anche e soprattutto nelle sue azioni? Sta tutta dalla parte della libertà, voglio dire della libertà trascendentale? Dinanzi a questo dilemma, non pare che Kant trovi una soluzione originale; egli si affida, in realtà, ad una corrente della filosofia morale che non è poi tanto discosta dalla tradizione. Egli così trova la sua mediazione: «il nostro benessere e il nostro malessere [*unser Wohl und Weh*] importano moltissimo, nel giudizio della nostra ragion pratica; e per quel che concerne la nostra natura di esseri sensibili, la sola cosa *che importa* è la felicità: se questa, come soprattutto la ragione richiede, vien giudicata non secondo l'impressione passeggera, ma in base all'influenza che tale accidentalità ha su tutta la nostra esistenza, e sul nostro essere contenti o meno. Ma a ciò non si riduce *tutto ciò che importa in generale*. L'uomo è un essere che, appartenendo al mondo sensibile, è pieno di bisogni e pertanto la sua ragione riceve, senza dubbio, da parte della sensibilità, un compito che non può rifiutare: occuparsi degli interessi della sensibilità medesima, e formarsi massime pratiche indirizzate alla felicità in questa vita, e, se possibile, anche in una vita futura»¹⁹.

In questo modo il rapporto tra libertà e felicità finisce con l'essere antagonistico, in senso assoluto. La felicità non può essere respinta, ma deve essere ragionevolmente apprezzata. Senza condizionare in nulla la legge morale, non può però non esserne un suo oggetto privilegiato: ne va direttamente dell'uomo nella sua interezza. La filosofia pratica deve così conservare come suo risultato questo importante aspetto: «assicurare la propria felicità è un dovere (per lo meno indiretto), poiché la mancanza di contentezza, aprendo il varco a molte preoccupazioni e bisogni insoddisfatti, potrebbe facilmente divenire una grossa *tentazione* a trasgredire il dovere. Ma in questo campo, anche senza badare al dovere, gli uomini hanno di per sé la più possente e intima inclinazione alla felicità, nella cui idea si raccolgono, appunto, tutte le inclinazioni, come in una loro somma»²⁰.

A dare uno sguardo non disattento a tutto il complesso del discorso kantiano sulla motivazione, alle distinzioni tra motivi e moventi, tra principi giustificativi e condizioni esecutive dell'operare, vien fuori senza eccessivo sforzo che l'interesse kantiano al tema della felicità non ha in sé nulla di utilitaristico, perché non è un motivo autonomo

¹⁹ V, p. 146 sg. (367).

²⁰ V, p. 147 (367 sg.).

rispetto all'istanza del dovere, né, una volta subordinato a questo, viene interamente «conservato», ma piuttosto tutto rielaborato e modificato, fino a restare valido soltanto come «idea», in generale, del possibile morale, del pratico-teorico (il sommo bene). Diventa chiaro, così, nell'ultimo passo citato della *Grundlegung*, il ruolo di ausilio soggettivo che, in vista del promuovimento del bene morale, ha quello della comprensione (ma non di pieno esaudimento, il che è impossibile) di un ideale appagamento delle istanze sensibili.

Ma così si continua a non capire quale sia l'effettiva estensione del territori «pratico»: se esso, cioè, prendendo in considerazione anche gli aspetti naturalistici e causali della volizione, le inclinazioni, i desideri, non arrivi anche a proporsi come un prolungamento dell'ambito teoretico vero e proprio. Certamente, c'è una teoria particolare, nel complesso sistema kantiano delle scienze, che prende in considerazione l'uomo nei suoi aspetti empirici, psicologici anzitutto, ed è l'antropologia. Ma proprio l'antropologia rimanda alla fine a delle unità trascendentali, l'io, la persona, che hanno una valenza sia teoretica che pratica. L'antropologia, se esplica, però anche presuppone. E presuppone sia la ragione pura che la pratica. Alla fine, quindi, il vero dubbio – si tratta di un'aporia insita nella filosofia kantiana – riguarda proprio la legittimazione dell'ambito e della validità di significato di una possibile ragione «pratica».

Il problema di una felicità possibile come idea scardina non poco il complesso sistema ad economia chiusa che la ragion pratica, la volontà pura ed il comando come legge avevano costituito intorno all'*eigentliche Selbst*. Sembra, dalle dichiarazioni di Kant, che questa fortezza sia inattaccabile: «Sicché ciò a cui lo stimolano le inclinazioni e gli istinti (e perciò l'intera natura del mondo sensibile), non può recare nessun pregiudizio alle leggi della sua volontà come intelligenza: egli non è responsabile delle prime che non dipendono dal suo lo genuino, cioè dalla sua volontà, bensì all'indulgenza di cui si renderebbe colpevole verso di esse, se permettesse loro di esercitare un influsso sulle sue massime, a detrimento delle leggi razionali della volontà»²¹.

Ma non è possibile allora intendere questo lo genuino, questa *Intelligenza*, come una forma di *conoscenza più o meno perfetta* che si precisa e si applica alle azioni degli uomini, e che quindi diventa pratica, ossia *principium di judicationis o imputationis*, anche delle inclinazioni sensibili?

²¹ *Ibidem*.

In sostanza, non è più teoretico che «pratico» il potere, se mai esso può esercitarsi, della «ragione pratica», dal momento che essa non opera, modificandola, su quella stessa attività (causale o arbitraria) delle appetizioni sensibili?

Senza dubbio, Kant ha avuto presente questo rischio d'impotenza della ragione pratica. Considerando quanto l'analitica della ragione pratica aveva presentato, tra questo tipo di ragione e quella teoretica, egli cerca di stabilire una netta differenza di funzione. «Per la teoretica, la facoltà di una conoscenza pura a priori poteva essere dimostrata con tutta facilità ed evidenza, mediante esempi tratti dalle scienze», nei quali esempi non s'ha da temere, come nelle conoscenze comuni, l'insinuarsi di fondamenti conoscitivi empirici. «Ma che la pura ragione, *senza mescolanza di alcun fondamento empirico di determinazione* [corsivo nostro], sia per se stessa anche pratica, questo doveva potersi mostrare a partire *dal più comune uso pratico della ragione*»²². Ma il punto è questo: se pratico è tutto «ciò che è possibile mediante la libertà», cioè ascrivibile all'azione dell'uomo, anche la ricerca della felicità (che è un'idea) rientra in questo ambito, e non nel puro gioco dei meccanismi causali. Ma allora è possibile che la ragione sia pratica *anche con la* mescolanza di qualche fondamento empirico di determinazione²³. Se si tien fermo questo punto, dice all'incirca Prauss, allora proprio non si capisce come dalla natura determinata necessariamente in senso causale, dalla ragione teoretica oppure dall'unione di entrambe, di qualsiasi tipo essa sia, possa in qualche modo sorgere l'elemento pratico.

Sarebbe comprensibile, infatti, che tutto quanto riguardi la determinazione delle inclinazioni o delle scelte in generale avesse un'origine dalla libertà, ossia dalla volontà libera, e allora sì che si potrebbe parlare di un ambito pratico e *non teoretico*. In questo modo, annettendo a sé l'ambito che la ragione, nella sua teoretica imparzialità, assegna alle determinazioni necessitate causalmente, il territorio pratico otterrebbe la sua piena autonomia d'azione e la sua diretta giurisdizione anche su ciò che *deve* non solo negare, ma soprattutto determinare, l'empirico, l'azione nei suoi effetti necessari. Questo, infatti, è il ruolo e il fine della volontà. Quando Kant scrive a proposito del principio di felicità segna anche una discriminante dell'autentico territorio pratico. «Il principio della propria felicità, per quanto

²² V, p. 61 sg. (255 sg.).

²³ IV, p. 399 (87).

intelletto e per quanta ragione si spendano in suo favore, *non comporterebbe* alcun fondamento di determinazione delle volontà al di fuori di quelli che si riferiscono alla facoltà di desiderare *inferiore*. Pertanto, delle due l'una: o non v'è alcuna facoltà di desiderare superiore, o la *pura ragione* deve essere pratica per sé sola, cioè deve poter determinare il volere per la semplice forma della regola pratica, senza presupporre sentimenti di sorta, e, pertanto, senza rappresentazioni di piacere o di dispiacere come materia della facoltà di desiderare: materia che *condiziona sempre* empiricamente i principi»²⁴. Questo è giusto: per quanto intelletto e «capacità d'esperienza», *Erfahrenheit*, si possa mettere nell'intento di perseguire i propri fini, resta che questo fine non rientra nella *dynamis* pratica: la volontà si lega alla più semplice, immediata ricerca di soddisfazione, a quella facoltà di desiderare «inferiore» dove le motivazioni *non sono* che «*pulsioni*», spinte di una meccanica e cieca forza istintiva che *non* ha altra manifestazione che quella causale, ossia di stimolo e di soddisfazione. Qui di «pratico», perciò, non c'è niente. Perché mai, quindi, la ragione pratica dovrebbe occuparsi o estendersi fino a questo punto delle pulsioni istintive? In fondo, dice Kant, basta che la ragione intenda determinare questa facoltà inferiore; da sé sola questa ragione, basta a creare una nuova causalità che realizzi in senso pratico la legge. «Quindi la sola ragione, in quanto determina per se stessa il valore (e *non in* quanto è al servizio delle *inclinazioni*), è una vera facoltà di desiderare superiore, a cui si subordina quella determinabile patologicamente»²⁵.

C'è un punto preciso che distingue Kant dalla tradizione filosofica dell'Occidente, dall'antica e medievale, in questa linea di continuità, nel perpetuare questa scissione tra l'uomo come ente naturale e come ente spirituale insieme (per Kant, in maniera più rarefatta, come noumeno): ed è che la moralità non può essere intesa come un ordine sostanziale, ma come una pretesa, una tensione della ragione. Qui la ragione moderna, a pochi anni dalla Rivoluzione, ha esplicitato tutto il suo sogno di potenza. Anche nei confronti della felicità, questa inquieta dea della mitologia illuministica, Kant si è comportato come un moderno pensatore dell'ordine: facendola sottostare agli ordini e ai «bisogni» della ragione. Per un certo periodo, lo abbiamo visto, Kant ha oscillato tra la tendenza a fare della felicità la diretta conseguenza della moralità, e quella di staccarle del tutto. La soluzione della feli-

²⁴ IV, p. 458 (163).

²⁵ V, p. 91 (296).

cità come «idea» permette il recupero dell'idea, appunto, di felicità sotto gli ordini della ragione legislatrice – come ausilio, come necessario «supporto» materiale del comando che resta intelligibile. Invece c'è stato un momento in cui il legame tra le due forme è stato assai stretto. Questo ha messo allo scoperto il legame mai rimosso da Kant con la tradizione stoica. Anche certi aspetti da lui privilegiati delle teorie rousseauiane della società e del bene comune lo hanno portato a riassorbire il «parallelismo», tipico dell'eudemonismo e della sua tradizione, tra virtù e felicità. Kant non aveva difficoltà a riconoscere questo aspetto in pensatori come Lamettrie e Helvetius²⁶. Ma la ragione pratica kantiana si rivela sempre più come *ratio christiana*. Il fatto che Kant al tema e al valore della felicità abbia dato tanta importanza quanta poteva darne l'eudemonismo, non significa che nel suo pensiero ci sia stata una forte scissione od oscillazione: al contrario, ciò deve significare che la forza della ragione, del comando e della legge deve affermarsi con altrettanta e superiore forza contro gli sviamenti della sensibilità, in generale del «mondo». Virtù e felicità restano profondamente distinte nella loro origine, e la loro unione non è possibile in questo mondo. Ma «meritarsi di essere felici», «esser degni della felicità», questo è il più ripetuto invito dell'etica kantiana. Questa dignità non esclude, ma anzi include la soddisfazione dei bisogni e l'autoconservazione in una società in cui il maggior benessere possibile sia *il diretto* prodotto dei principi della moralità.

La *ratio christiana* è in Kant soprattutto una *ratio* moderna. Essa non è scissa, ma in diretto prolungamento con il pensiero dell'unità sistematica e della razionalità come vera economia e come ordine. Quanto più nel suo profondo ne è inconsapevole, tanto più l'etica kantiana è il culmine di questo stile di pensiero. A differenza della tradizione antica e medievale, Kant non ha concentrato questo processo su Dio e sul mondo – entrambi invece svuotati da lui di autonomia e di possibilità – ma sul soggetto e sulla «persona». Il soggetto umano, l'«autentico Io», ha acquistato una capacità di dominio e di potenza da fare di quei due enti, di Dio e del mondo, delle autentiche colonie del pensiero, delle proprie dipendenze, e tutto questo nell'universale perdita di significato della sostanzialità. È un processo in bilico: esso porterà nella sua forma trionfalistica all'idealismo tedesco – ma da qui al nichilismo.

«È vero» – diceva Kant in una delle sue più interessanti annota-

²⁶ V, p. 24 (184).

zioni²⁷ –, «la virtù ha il vantaggio di saper trarre la maggior prosperità (felicità) da tutto ciò che offre la natura». Anche se questo – egli aggiunge dopo – non è il maggior merito, tuttavia non è poco. Il dominio sulla natura sarà più esplicito e apologetico solo dopo Kant, con Fichte, con Hegel e con Marx. L'«autentico io»²⁸, la salvaguardia del soggetto noumenale, senza doversi curare di altra determinazione che degli uomini e delle sue leggi, è la vera preoccupazione teorica della filosofia pratica di Kant. Una ragione attiva, e non pigra, salva i significati di quei mondi e di quella divinità che, per un momento, sembrano essere svaniti dalla coscienza dell'uomo²⁹. Anzi, l'uomo comune e l'uomo onesto saranno i migliori portatori di questa legge che, con la ragione, è loro affidata. In un passo della *Reflex. 7202*, forse la più importante sul tema felicità e moralità, Kant sembra riassumere il senso e la posizione della sua filosofia pratica con gli stessi elementi e gli stessi tratti con cui un grande pittore può offrirci un autoritratto – come una visione ideale e totale di sé³⁰. «La materia della felicità è sensibile, ma la sua forma è intellettuale: questa non è altrimenti possibile che come libertà sotto leggi *a priori*, e queste in accordo con se stesse, e non certo per rendere effettiva la felicità, ma per la possibilità e l'idea di essa. Infatti la felicità consiste proprio nel benessere, non in quanto esso è esteriormente casuale, anche se non dipendente empiricamente, ma in quanto si basa sulla nostra scelta propria. Questa deve determinare e non dipendere dalla determinazione naturale. Ma ciò non è altro che la ben ordinata libertà»³¹.

²⁷ Su questo punto, giustamente, G. Prauss (*Kant über Freiheit als Autonomie*, Frankfurt, 1983, p. 36 sgg.) ha rilevato un errore fondamentale di Kant, giusto le premesse della sua fondazione pratica della libertà.

²⁸ G. Prauss, *op. cit.*, p. 98.

²⁹ V, p. 24 (203). 100 *Ibidem*.

³⁰ XXVII, p. 253 e 276. È la così detta *Moralphilosophie* Collins, la quale contiene i più espliciti riferimenti storici alle dottrine etiche dell'antichità e dei moderni. 102 *Reflex. 7202*, p. 277.

³¹ *Reflex. 7202*, p. 276. La *Wohlgeordnete Freiheit* non è una proiezione altrettanto alta della *bien ordonnée société* di Rousseau?

DORA MARCHESE

IL PAESAGGIO SICILIANO:
TOPOS LETTERARIO O REALTÀ?

Non credo nè alle parole
nè alle opere degli uomini
che non hanno radici
profondamente radicate nella loro terra:
sono sempre opere e parole campate in aria.

(U. Saba)

Tema prediletto d'una vasta letteratura, la rappresentazione del paesaggio siciliano non nasce dall'amore dei siciliani per la propria terra. Al contrario. Spazio fisico ed insieme proiezione del proprio *substratum* culturale, delle proprie radici e della propria identità, nel suo essere e nel suo evolversi, il paesaggio di Sicilia è sempre stato visto con sospetto dai suoi abitanti che ne hanno colto, perlopiù, l'ostilità, la costrizione, l'ambiguità, volgendo sovente lo sguardo 'altrove', evadendo, quando possibile, in una realtà 'altra', generalmente lontana, antitetica, persino 'artificiale', anelando lasciare la campagna per le grandi e popolose città non solo del «continente».

La contraddittoria bellezza del paesaggio siciliano ci è stata trasmessa, invece, da persone aliene all'isola, genti estranee che hanno consegnato alla storia un'immagine soggettiva, spesso falsata o stereotipata, incapace di restituire, ed a volte persino d'intuire, la sua complessità socio-economico-culturale.

Com'è noto, l'Italia è meta dei viaggiatori sin dal secolo XVII. Ma il «viaggio in Italia» diviene un fenomeno di costume dal Settecento in poi, assumendo un carattere sistematico e diffuso dalla seconda metà del XVIII secolo.

La Sicilia entra in ritardo tra le tappe del *Grand Tour*, costituendo un'attrattiva per palati fini a causa della sua posizione remota, difficilmente raggiungibile, all'alone di mistero e d'incognito che l'avvolge, all'ingente patrimonio artistico, all'antichità e consistenza delle sue tradizioni. Tra Sette e Ottocento, la nostra regione esercita nell'immaginario dei visitatori d'oltralpe un irresistibile fascino. Esplo-

ratori e viaggiatori descrivono il mondo siciliano «con le sue curiosità naturali e le sue caratteristiche etno-antropologiche non soltanto come esse appaiono ai loro occhi, bensì filtrate attraverso la lente deformante e caleidoscopica delle loro credenze, dei loro pregiudizi e della loro cultura [...]. Riflette una carta mentale soggiogata da aspettative neoclassiche, impreziosita dall'entusiasmo iniziatico e disegnata con un linguaggio immaginifico e letterario»¹. Sicché il paesaggio rappresentato «non è proprio il rispecchiamento della territorialità umana, ma, piuttosto, il grado di elaborazione concettuale e traduzione linguistica di valenti scrittori»².

Se ampia è la produzione letteraria (diari di viaggio, resoconti, testimonianze, relazioni, iconografie, dipinti), monocorde ne è il palinsesto. Limitati di norma alle coste, gli itinerari segnavano un paese privo di strade, dall'economia stagnante (campi incolti o lavorati con tecniche obsolete, agricoltura arretrata, schiacciata dal latifondo), e dal mancato progresso industriale. Sola eccezione: l'estrazione dello zolfo, che avveniva in condizione sub-umane e primitive. Eppure, i drammi economici e sociali dell'isola sono interpretati con sensibilità arcadica o romantica, divenendo scorci di 'pittresco'. Dei contadini, ad esempio, si sottolinea l'estrema semplicità, l'ingenuità, la superstizione, l'ignoranza.

Attraversato, riportato, reinventato – quando non inventato *ex novo* – il paesaggio siciliano è, fino alla metà dell'Ottocento, un paesaggio 'truccato'. Un *topos* letterario. La Sicilia – dichiara Guy De Maupassant – «non è altro che un paesaggio, ma un paesaggio dove si trova tutto ciò che sulla terra sembra fatto per sedurre gli occhi, lo spirito e la fantasia»³.

E tuttavia, le popolazioni che vi abitavano, soggette a continue invasioni, a stravolgimenti politici e naturali, esposte alla violenza del clima, all'insidie del mare, alla pericolosità dei litorali infestati dai pirati, alle distruzioni del vulcano, alla mefiticità delle paludi malariche, alle secche ed alle piene dei fiumi, poco coglievano l'aspetto seduttivo della propria terra.

¹ N. Famoso, *Introduzione*, in AA.VV., *Il paesaggio siciliano nella rappresentazione dei viaggiatori stranieri*, a cura di N. Famoso, Catania, C.U.E.C.M., 1999, p. 26.

² Ivi, p. 27.

³ G. De Maupassant, *Sicilia perla del Mediterraneo*, traduzione italiana di E. Papa, introduzione di M. Collura, Siracusa, Edizioni dell'Ariete, 1989, p. 70.

A costoro, alle plebi rurali, ai pastori, agli artigiani, agli strati più poveri della società, diedero voce gli scrittori veristi. Capuana e Verga *in primis*.

Con e per loro nasce il paesaggio siciliano 'autentico', esperito, partecipato, raccontato da siciliani. Nondimeno, anch'esso è stato accusato di mistificazione, tacciato di falsità.

Date alle stampe *Vita dei campi*, *Novelle rusticane*, *Don Candeloro & C.*, *C'era una volta*, *Il raccontafiabe*, la critica, con in testa il napoletano Eduardo Boutet (noto con lo pseudonimo *Caramba*)⁴, denuncia i veristi di non essere andati oltre «un folklorismo amabile e sentimentale», di aver rappresentato una Sicilia di «maniera», frutto di «esercitazione letteraria», non veridica, servendosi delle sue ataviche sciagure, dei suoi rituali di pregiudizi e violenza (*Cavalleria rusticana*) per farne macchiette e bozzetti, celando, in realtà, un sentimento di opportunismo e l'intento d'innestare le proprie fortune letterarie sui drammi della povera gente.

Nell'accorata replica con cui difende l'opera sua e del Verga, Luigi Capuana rimanda alle più eloquenti tra le *Novelle rusticane* (come *Libertà*), ed a *Vita dei campi*. Successivamente, nella dedica all'amico e sodale de *L'isola del sole*, lo scrittore di Mineo esprime la sua amarezza, rivendicando e ribadendo la genuina sincerità della comune concezione letteraria:

Hai sentito [...] anche tu, o Giovanni Verga, la stessa acuta punta di rimorso, ripensando alla tua *Vita dei campi*, alle tue *Novelle rusticane*, dove vive felicemente, e per l'eternità, la parte più umile del popolo siciliano, con le sue sofferenze, con la sua rassegnazione orientale, con le sue forti passioni, con le sue ribellioni impetuose e coi suoi rapidi eccessi? Poveri illusi! [...] preoccupati soltanto del problema artistico [...] non abbiamo mai sospettato che la nostra sincera opera d'arte fraintesa o mal interpretata, potesse venire adoprata a ribadire pregiudizi, a fortificare opinioni storte o malevoli, a provare insomma il contrario di quel che era nostra sola intenzione rappresentare alla fantasia dei lettori. [...] Per trovare un filone nuovo, inesplorato, noi avevamo dovuto inoltrarci nella grande miniera del basso popolo delle cittaduzze, dei paesetti, dei villaggi, interrogando creature rozze, quasi primitive, non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà⁵.

⁴ Cfr. Caramba (E. Boutet), *Sicilia verista e Sicilia vera*, in «Don Chisciotte», Roma, 7 gennaio 1894; ora in L. Capuana, *Gli «Ismi» contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898, pp. 323-328.

⁵ L. Capuana, *La Sicilia e il brigantaggio*, in *L'isola del sole*, Catania, Gian-

Con gli scrittori veristi, dunque, alle immagini perpetratesi per secoli di una Sicilia esuberante, fonte inesauribile di ricchezza e fecondità, che affonda le sue radici nel mito di Cerere, Persefone, Efesto e i Ciclopi, nella vita beata dei pastori teocritei, di una Sicilia esotica e arcana, «paese delle favole», terra africana ai margini del mondo europeo, isola subtropicale avente «come note dominanti l'arancio, l'olivo, il pino, il cipresso, l'agave e il ficodindia o fico di Barberia [...] i profumi del cisto, del mirto e del lentisco, dell'iris, della ginestra, della violetta e dell'enotera; in febbraio dell'asfodelo e dei mandorli in fiore»⁶, si aggiunge e si sovrappone quella di un paese sede di contrasti, spesso ostile, i cui abitanti devono lottare ogni giorno per la propria sopravvivenza.

Nelle *Novelle rusticane*⁷ trionfa una visione materialistica e pessimistica, imperniata quasi esclusivamente sul dominante motivo della roba, contrassegnata dalla centralità attribuita al territorio agrario storicamente e realisticamente connotato, che troverà in seguito, nel *Mastro-don Gesualdo*, la sua più compiuta espressione. Riflesso del destino di un'umanità trafitta dalla necessità e dalla miseria, manifestazione profonda della natura, sua ipostasi, il paesaggio è monito per i vinti verghiani, qualunque sia la loro condizione sociale, qualunque sia l'incidenza del "progresso" sulle loro vite, che l'esito finale è sempre la sconfitta. L'uomo crede di potere modificare e soggiogare l'ambiente ma, inevitabilmente, ne è fagocitato. Emblematica la novella *Di là del mare*, compendio dei motivi posti a fondamento della silloge, in cui si fa esplicito riferimento al paesaggio, entità immanente alla vita e ai drammi dei suoi umili protagonisti, elemento nodale per la comprensione della *weltanschauung* sottesa alla poetica dello scrittore⁸.

La desolazione, l'ostilità, l'impenetrabilità del paesaggio siciliano in Verga è traslato della negazione del "progresso", imputazione del

notta, 1914; ora, con introduzione di N. Mineo, Caltanissetta, Lussografica, 1994, pp. 43-44.

⁶ R. Peyrefitte, *Dal Vesuvio all'Etna*, traduzione italiana e nota di E. Papa, introduzione di G. Bufalino, fotografie di K. Helbig, Siracusa, Ediprint, 1986, p. 12.

⁷ Per l'incidenza del paesaggio nella silloge, ci sia consentito rinviare al nostro *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di G. Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

⁸ «Solo rimaneva solenne e immutabile il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti. Sfinge misteriosa, che rappresentava i fantasmi passeggeri, con un carattere di necessità fatale» (G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura e con note di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1982, vol. I, p. 335).

fallimento degli ideali accarezzati dalla borghesia di fine Ottocento, testimonianza del «predominio riconosciuto alle leggi naturali ed economiche, che vanificano le speranze di nuovi valori: lo scacco della generazione risorgimentale è divenuto visione del mondo»⁹.

Verga è un caposcuola non soltanto per avere istituito un codice paesaggistico nuovo e innovativo, superamento «della descrizione paesistica come adeguazione analogica delle cose»¹⁰, ma anche per avere generato ««abitudini, sistemi di aspettative, manierismi»» in quegli scrittori che ne hanno accolto la lezione di «spazialità immota e immutabile che sconfigge la temporalità, il divenire, la storia dell'uomo»¹¹.

«Grande eversore del naturalismo», Luigi Pirandello in alcune fasi del suo impegno letterario presenta la Sicilia come «luogo dove le figure e i fatti possono ancora incarnarsi attraverso una rappresentazione, una problematica di stampo naturalistico»¹². In proposito, si rileggano le pagine iniziali del romanzo *I vecchi e i giovani*:

Pioggia e vento parevano un'ostinata crudeltà del cielo sopra la desolazione di quelle piagge estreme della Sicilia, su le quali Girgenti, nei resti miserevoli della sua antichissima vita raccolti lassù, si levava silenziosa e attonita superstite nel vuoto di un tempo senza vicende, nell'abbandono di una miseria senza riparo. [...] Qualche triste uccelletto sperduto veniva, col timido volo delle penne bagnate, a posarsi su essi [gli alberi]; spiava e non ardiva mettere neppure un lamento in mezzo a tanto squallore. Vi strillava, al contrario (almeno a prima vista), una giumenta bianca montata da un fantoccio in calzoni rossi e cappotto turchino. Se non che, a guardar bene, quella giumenta bianca si scopriva anch'essa compassionevole: vecchia e stanca, sbruffava ogni tanto dimenando la testa bassa, come se non ne potesse più di sfangare per quello stradone; e il cavaliere [...] non appariva meno avvilito della sua bestia, le mani paonazze, gronchie dal freddo, e tutto ristretto in sé contro il vento e la pioggia¹³.

⁹ R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, pp. 204-205.

¹⁰ S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Rêveries e realtà*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1985, p. 509.

¹¹ G.P. Biasin, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, in AA.VV., *Dal «Novellino» a Moravia*, a cura di E. Raimondi-B. Basile, Bologna, il Mulino, 1979, pp. 201-202.

¹² G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 149, 386.

¹³ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 2005, vol. II, pp. 5-6.

Lo squallore, la sofferenza, la pietà, sono gli stessi fissati nella novella *Storia dell'asino di San Giuseppe*¹⁴.

E più oltre:

L'accidia, tanto di far bene quanto di far male, era radicata nella più profonda confidenza della sorte, *nel concetto che nulla potesse avvenire, che vano sarebbe stato ogni sforzo per scuotere l'abbandono desolato, in cui giacevano non soltanto gli animi, ma anche tutte le cose*. E a Sciaralla parve di averne la prova nel triste spettacolo che gli offriva, quella mattina, la campagna intorno e quello stradone. [...]

Veramente *da quella triste contrada maledetta dai contadini, costretti a dimorarvi dalla necessità, macilenti, ingialliti, febbricitanti, pareva spirasse nello squallore dell'alba un'angosciosa oppressione* di cui anche i rari alberi che vi sorgevano fossero compenetrati¹⁵.

Come la pianura di *Malaria*, lacerata dalla strada ferrata, la campagna agrigentina è sfregiata dai segni del "progresso":

Qua, le coste aride, livide di tufi arsicci, non avevano più da tempo un filo d'erba, sforacchiate dalle zolfare come da tanti enormi formicaj e bruciate tutte dal *fumo*. [...] Per tutti, infine, era come un paese di sogno quella collina lontana. Di là veniva l'olio alle loro lucerne che a mala pena rompevano il crudo tenebrore della zolfara; di là il pane, quel pane solido e nero che li teneva in piedi per tutta la giornata, alla fatica bestiale; di là il vino, l'unico loro bene, la sera, il vino che dava loro il coraggio, la forza di durare a quella vita maledetta, se pur vita si poteva chiamare: parevano, sottoterra, tanti morti affaccendati¹⁶.

¹⁴ «Allora lasciava cascare il muso e le orecchie ciondoloni, come un asino fatto, coll'occhio spento, quasi fosse stanco di guardare quella vasta campagna bianca la quale fumava qua e là della polvere delle aie, e pareva non fosse fatta per altro che per lasciar morire di sete e far trottare sui covoni. [...] Alla sera tornava al villaggio colle bisacce piene, e il ragazzo del padrone seguiva a pungerlo nel garrese, lungo le siepi del sentiero che parevano vive dal cinguettio delle cingallegre e dall'odor di nepitella e di ramerino, e l'asino avrebbe voluto darci una boccata, se non l'avessero fatto trottare sempre, tanto che gli calò il sangue alle gambe, e dovettero portarlo dal maniscalco; ma il padrone non gliene importava nulla, perché la raccolta era stata buona, e il puledro si era buscate le sue trentadue lire e cinquanta. Il padrone diceva: – Ora il lavoro l'ha fatto, e se lo vendo anche per venti lire, ci ho sempre il mio guadagno» (G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 275)

¹⁵ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 12. I corsivi, ove non diversamente specificato, sono nostri.

¹⁶ *Id.*, *Il «fumo»*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di

L'ambiente naturale, trascorso dal vento e dalla malattia, screpolato, eroso, desolato, pervade ogni cosa di morte, lasciando i suoi abitanti macilenti, ingialliti, febbricitanti, sconfitti. Anche in Pirandello il paesaggio appare talvolta indifferente, se non ostile, all'uomo.

In un altro eloquente parallelismo, questa volta con *Libertà*, la folla è associata all'immagine del torrente. La scena si svolge sotto la pallida luce notturna:

Nel bujo della sera, sotto il pallore dei lampioni, per l'angusta via passò tumultuando quel torrente di popolo, che si lasciava trascinare senza il minimo entusiasmo, come un armento belante, dalla volontà di due o tre interessati¹⁷.

Alla costante presenza del sole e del meriggio nel Verga, lo scrittore agrigentino oppone la melanconia della pioggia e l'alba; in entrambi il paesaggio è emblema dell'organizzazione culturale ed esistenziale di una società che ha fallito il progetto di un reale e concreto rinnovamento di sé¹⁸.

Il corrompersi degli ideali di un'intera generazione, il senso di vacuo e di disfacimento della vecchia nobiltà feudale, si riverberano nel lento sgretolarsi dei palazzi aviti, nei simboli logori dell'antica superbia aristocratica. Così nella descrizione del Monastero di Santo Spirito che richiama da presso quella di Palazzo Traio nel *Mastro-don Gesualdo*:

Quella Badia, già castello feudale dei Chiaramonte, con quel portone basso tutto tarlato, e la vasta corte con la cisterna in mezzo, e quello scalone consunto, cupo e rintronante, che aveva il rigido delle grotte, e quel largo e lungo corridojo con tanti usci da una parte e dall'altra e i mattoni rosi del pavimento avvallato che lustravano alla luce del finestrone in fondo aperto al silenzio del cielo, tante vicende di casi e aspetti di vita che aveva accolto in sé e veduto passare [...]. Il parlatorietto era bujo, tanto che in prima non potei discernervi altro che la grata in fondo, appena intravista alla poca luce entrata dall'uscio nell'aprirlo¹⁹.

G. Macchia, Milano, Mondadori, 2007, vol. I, tomo I, pp. 50-51. Il corsivo è nel testo.

¹⁷ *Id.*, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 245.

¹⁸ «Li a Girgenti, nessuno si moveva, né accennava di volersi muovere! Paese morto. Tanto vero – dicevano i maligni – che vi regnavano i corvi, cioè i preti» (ivi, pp. 11-12).

¹⁹ *Id.*, *Uno, nessuno, centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, p. 872. Si rilegga

Similmente al Verga, in Pirandello l'immagine arcana e mitica della Sicilia è appannaggio della memoria, del sogno, della nostalgia. Al contrario, nella realtà è luogo percorso dalla sofferenza e dall'abbandono. Il personaggio di Didì ne *La veste lunga* vive l'antitesi tra paesaggio 'interiorizzato' (espressione dei propri desideri) e paesaggio effettuale:

Tuttora, dire Zùnica e immaginare un profondo bosco d'olivi saraceni e poi distese di verdissimi vigneti e giardini vermigli con siepi di salvie ronzanti d'api e vivai muscosi e boschetti d'agrumi imbalsamati di zagare e gelsomini, era per Didì tutt'uno, quantunque già da un pezzo sapesse che Zùnica era una povera arida cittaduzza dell'interno della Sicilia, cinta da ogni parte dai lividi tufi arsicci delle zolfare e da scabre rocce gessose fulgenti alle rabbie del sole²⁰.

Ne *Il professor Terremoto*, rievocando la distruzione di Messina, Reggio Calabria e altre città del meridione, Pirandello si riallaccia alla coraggiosa denuncia ed al desiderio di oggettività propri degli scrittori veristi trasformando, però, situazioni e paesaggi in metafore esistenziali, spie del malessere di un'umanità composta da «piccoli uomini feroci», sintomo dell'indifferenza della Natura e della Storia.

Quanti, di qui a molti anni, avranno la ventura di rivedere risorte Reggio e Messina dal terribile disastro del 28 dicembre 1908, non potranno mai figurarsi l'impressione che si aveva, allorché, passando in treno, pochi mesi dopo la catastrofe, cominciava a scoprirsi, tra il verde lussureggiante dei boschi d'aranci e di limoni e il dolce azzurro del mare, la vista atroce dei primi borghi in rovina, gli squarci e lo sconquasso delle case.

Io vi passai pochi mesi dopo, e da' miei compagni di viaggio udii i lamenti su l'opera lenta dello sgombero delle macerie, e tanti racconti di orribili casi e di salvataggi quasi prodigiosi e di mirabili eroismi. [...]

il brano del Verga: «muri rotti, scalcinati, corrosi; dalle fenditure che scendevano dal cornicione fino a terra; le finestre sgangherate e senza vetri; lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta», in cui si avverte «un tanfo di muffa e di cantina che saliva dal pavimento istoriato col blasone, seminato di cocci e di rottami, pioveva dalla volta scalcinata, veniva denso dal corridoio nero al pari di un sotterraneo, dalle sale buie che s'intravedevano in lunga fila, abbandonate e nude, per le strisce di luce che trapelavano dalle finestre sgangherate» (G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura e con note di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1983, pp. 7, 225).

²⁰ *Id.*, *La veste lunga*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, tomo I, p. 692.

Ce ne fu un altro, quindici anni fa, quand'io venni professore di filosofia al liceo, a Reggio di Calabria.

Il terremoto d'allora non fu veramente come quest'ultimo. Ma le case, ricordo io, traballarono bene. I tetti si aprivano e si richiudevano, come fanno le palpebre. Tanto che, dal letto, in camera mia, attraverso una di queste aperture momentanee, io, con questi occhi, potei vedere in cielo la luna, una magnifica luna, che guardava placidissima nella notte la danza di tutte le case della città²¹.

In questo atteggiamento risiede la «consanguineità letteraria e morale» col Verga. Infatti, nell'intera sua opera, «privata della funzione referenziale propria del verismo da cui pure Pirandello ha inizialmente preso le mosse, l'isola diviene motivo di sublimazione umoristica in virtù di quel "sentimento del contrario" che sta alla base del corrosivo raziocinare dell'agrigentino»²².

Il binomio asprezza e indomabilità dell'ambiente-fallimento degli ideali risorgimentali è largamente presente nella produzione siciliana coeva e successiva al Verga²³.

Celeberrimo il passo del *Gattopardo* in cui la «violenza del paesaggio» e la «crudeltà del clima» sono messi in relazione all'accidia del popolo siciliano, al suo corteggiare la morte, al desiderio «d'immobilità voluttuosa», allo scetticismo verso ogni forma di cambiamento. Ancora una volta il paesaggio è «sfinge [...] con un carattere di necessità fatale»²⁴, archetipo del famoso corollario lampedusiano «se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi»²⁵:

D'altronde vedo che mi sono spiegato male: ho detto i Siciliani, avrei dovuto aggiungere la Sicilia, l'ambiente, il clima, il paesaggio.

²¹ Id., *Il professor Terremoto*, ivi, pp. 683, 689.

²² S. Zappulla-Muscarà, *Pirandello e «la più bella città dei mortali»*, in AA.VV., *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Atti del Convegno di Roma (19-21 dicembre 2001), a cura di G. Resta, Roma, Salerno, 2002, p. 226.

²³ Bisogna notare, tuttavia, che in Capuana, di norma, il paesaggio siciliano è pacato, anonimo e letterariamente non caratterizzato, mentre De Roberto lo esclude di proposito, focalizzando l'attenzione, in prevalenza, sugli interni domestici.

²⁴ L'immagine della «sfinge» verghiana ricorda quella di un «costone di basse montagne», vicino Santa Margherita Belice, in cui le «ristoppie bruciate» costituiscono altrettante «macule nere» di un'«immane belva accovacciata», «leonessa o iena» (G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, in *Opere*, introduzione e premessa di G. Lanza Tomasi, *I racconti, Letteratura inglese, Letteratura francese*, a cura di N. Polo, Milano, Mondadori, 1995, p. 380).

²⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, ivi, p. 39.

Queste sono le forze che insieme e forse più che le dominazioni estranee e gl'incongrui stupri hanno formato l'animo: questo paesaggio che ignora le vie di mezzo fra la mollezza lasciva e l'asprezza dannata; che non è mai meschino, terra terra, distensivo, umano, come dovrebbe essere un paese fatto per la dimora di esseri razionali: questo paese che a poche miglia di distanza ha l'inverno attorno a Randazzo e la bellezza della baia di Taormina, ambedue fuor di misura, quindi pericolosi; questo clima che c'infligge sei mesi di febbre a quaranta gradi; li conti, Chevalley, li conti: Maggio, Giugno, Luglio, Agosto, Settembre, Ottobre; sei volte trenta giorni di sole a strapiombo sulle teste; questa nostra estate lunga e tetra quanto l'inferno russo e contro la quale si lotta con minor successo; Lei non lo sa ancora, ma da noi si può dire che nevica fuoco, come sulle città maledette della Bibbia; in ognuno di quei mesi se un Siciliano lavorasse sul serio spenderebbe l'energia che dovrebbe essere sufficiente per tre; e poi l'acqua che non c'è o che bisogna trasportare da tanto lontano che ogni sua goccia è pagata da una goccia di sudore; e dopo ancora, le piogge, sempre tempestose che fanno impazzire i torrenti asciutti, che annegano bestie e uomini proprio lì dove una settimana prima le une e gli altri crepavano di sete. Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, questi monumenti, anche, del passato, magnifici ma incomprensibili perché non edificati da noi e che ci stanno intorno come bellissimi fantasmi muti; [...] tutte queste cose hanno formato il carattere nostro che rimane così condizionato da fatalità esteriori oltre che da una terrificante insularità d'animo²⁶.

Il clima, «che [...] infligge sei mesi di febbre a quaranta gradi», genera un paesaggio «che ignora le vie di mezzo», un ambiente in cui ogni azione, ogni progetto necessita dell'«energia che dovrebbe essere sufficiente per tre». Non semplice *frons scaenae*, il *landscape* lampedusiano diviene elemento nodale della narrazione, in stretto rapporto coi personaggi.

Conforme al dettato verghiano, nel *Gattopardo* ricorrono la siccità determinata dal sole a picco, la distruttività delle piogge tempestose, la rigidità dell'inverno e l'arida sterilità dell'estate, il simbolismo legato all'alba ed al tramonto. Il paesaggio coltivato, la terra lavorata dall'uomo, viceversa, è poco presente. Nel romanzo di Tomasi di Lampedusa prevalgono gli spazi progettati e fruiti dall'aristocrazia – palazzi nobiliari e giardini, luoghi di piaceri e comodità – e quelli naturali, selvaggi e poco curati come «la boscaglia»:

Nel termine campagna è implicito un senso di terra trasformata dal lavoro: la boscaglia invece [...] si trovava nell'identico stato

²⁶ Ivi, pp. 172-173.

d'intrico aromatico nel quale la avevano trovato Fenici, Dori e Ioni, quando sbarcarono in Sicilia, quest'America dell'antichità²⁷.

Nei *Ricordi d'infanzia*, in alcune delle *Lettere a Licy*, la *rêverie* delinea un paesaggio idillico che, lungi dall'essere contraddittoria cecità di fronte ai guasti denunciati nel romanzo, ritrattazione dello scetticismo politico, religioso e sociale dello scrittore, diviene spazio lirico ove convergono memoria autobiografica, storica e mitica:

Così parlammo della Sicilia eterna, di quella delle cose di natura; del profumo di rosmarino sui Nèbrodi, del gusto del miele di Melilli, dell'ondeggiare delle messi in una giornata ventosa di Maggio come si vede da Enna, delle solitudini intorno a Siracusa, delle raffiche di profumo riversate, si dice, su Palermo dagli agrumeti durante certi tramonti di Giugno. Parlammo dell'incanto di certe notti estive in vista del golfo di Castellammare, quando le stelle si specchiano nel mare che dorme e lo spirito di chi è coricato riverso fra i lentischi si perde nel vortice del cielo mentre il corpo, teso e all'erta teme l'avvicinarsi dei demoni²⁸.

Ho fatto lunghe e belle passeggiate a piedi in quelle piccole affascinanti vallette tutte frastagliate e piene d'acque correnti che si trovano là dietro.

Un paesaggio tutto greco, nel senso della Grecia pastorale, Arcadia ecc., questo genere di cose²⁹.

Natura e storia, percezione e riflessione, cruda disamina della realtà e rievocazione elegiaca del passato, si fondono nelle pagine di Lampedusa: «mitico o demistificante, a seconda dei casi, il paesaggio è presente pressoché in tutti i momenti chiave del testo»³⁰.

Trasmigrando dalla narrativa alla poesia, pure quest'ultima risente del codice paesaggistico verghiano, recuperandone la dimensione acutamente nostalgica e insieme funerea del disfacimento e della precarietà di ogni cosa. Il pensiero corre al Quasimodo di *Vento a Tindari* e *Lamento per il Sud*:

Ho dimenticato il mare, la grave
conchiglia soffiata dai pastori siciliani,

²⁷ Ivi, p. 178.

²⁸ *La sirena*, ivi, p. 407.

²⁹ Id., *Lettere a Licy*, in *Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare*, a cura di C. Cardona, Palermo, Sellerio, 1987, p. 64.

³⁰ G. Marrone, *La storia e il paesaggio*, in «Nuove Efemeridi», Palermo, anno IX, n. 36, 1996, p. 51.

le cantilene dei carri lungo le strade
dove il carrubo trema nel fumo delle stoppie [...].

Oh, il Sud è stanco di trascinare morti
in riva alle paludi di malaria,
è stanco di solitudine, stanco di catene,
è stanco nella sua bocca
delle bestemmie di tutte le razze
che hanno urlato morte con l'eco dei suoi pozzi
che hanno bevuto il sangue del suo cuore³¹.

Come non udire gli echi, tematici e linguistici, de *I Malavoglia*, *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *Libertà*, le cantilene mormorate dai braccianti di Mazzarò, come non riconoscere i «solchi che fumano» di *Malaria*, «le stoppie riarse», la dura lotta contro le avversità intentata dai protagonisti del *Mastro-don Gesualdo*?

I paesaggi siciliani del Verga nascono dalla rimembranza e dalla nostalgia, sono attinti dai meandri della memoria, segnati dalla «presenza di miti e di tradizioni e di antiche pratiche popolari del costume, in piena consapevolezza del valore delle profonde radici etniche della realtà regionale»³². Anche in Quasimodo la scrittura riveste una funzione catartica e salvifica, risarcimento della lontananza e dell'esilio, solo mezzo per oltrepassare e sconfiggere i limiti naturali e sociali che vincolano l'uomo³³. I luoghi dell'infanzia divengono espressione di un «*ethos* affettivo»³⁴ che lega indissolubilmente il poeta alla terra natale:

Ma poi: quale poeta non ha posto la sua siepe come confine del mondo, come limite dove il suo sguardo arriva più distintamente? La mia siepe è la Sicilia: una siepe che chiude antichissime civiltà e necropoli e latomie e telamoni spezzati sull'erba e cave di salgemma

³¹ S. Quasimodo, *Lamento per il Sud*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1971, p. 159.

³² S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, cit., p. 504.

³³ Emblematica, in proposito, la lettera del Verga al Capuana: «L'opera d'arte non val più dell'autore? Se è riuscita ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé» (G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 158). Per la centralità del tema della scrittura in Verga, ci sia consentito rinviare al nostro *Paesaggio e scrittura nelle «Rusticane»*: «*Di là del mare*» e «*I Galantuomini*», in «Annali della Fondazione Verga», Catania, nuova serie, n. 1, 2008, pp. 93-136.

³⁴ La definizione è di R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 8.

e zolfare e donne in pianto da secoli per i figli uccisi, e furori contenuti o scatenati, banditi per amore o per giustizia. [...]

Anch'io non ho cercato lontano il mio canto, e il mio paesaggio non è mitologico o parnassiano: [...] un amore, come dicevo, non può dire alla memoria di fuggire per sempre da quei luoghi³⁵.

Persino in un sedicente anti-verghiano come Elio Vittorini è possibile ravvisare il *visus* di una Sicilia «solo per avventura Sicilia» ma, *tout court*, metafora del mondo e della sua fatale immutabilità. Comune al Verga delle *Novelle rusticane*, la tendenza in Vittorini a caricare di significati simbolici il paesaggio, sicché ambienti e personaggi appaiono emblemi di una qualità o di un'idea.

La luminosità estenuante, il calore soffocante, la desolazione silente delle campagne, il senso di torpore e di morte, la sete sfibrante ed il logoramento dei venti, l'immagine di una terra nutrice e matrigna insieme, dolcemente onirica e tragicamente reale, caratterizza tutta la letteratura siciliana post-verghiana, istituendo un vero e proprio *topos* trattato, tuttavia, con sensibilità e sfumature inedite:

Non più un filo d'acqua in tutti i torrenti per cento chilometri da ogni parte e dinanzi agli occhi niente altro che stoppie da dove il sole spuntava sino a dove tramontava. Non c'erano case per venti, trenta chilometri da ogni parte, eccetto, lungo la linea, le case cantoniere schiacciate a terra dalla solitudine; e ch'era una terribile estate significava non un'ombra per tutti quei chilometri, le cicale scoppiate al sole, le chiocciole vuotate dal sole, ogni cosa al mondo diventata sole³⁶.

E in Francesco Lanza:

Prima di mezzogiorno non se ne poteva più. I cani avevan perso il fiuto e non sentivan più nulla: i quicquì tutti erano morti nel silenzio infernale, e il sole cresciuto a dismisura ci coceva il cuoio. Eravamo madidi e con la lingua di fuori, insieme con i cani che si tuffavan nel verde in cerca di fresco, e nelle viottole prendevan l'ombra dei nostri corpi³⁷.

³⁵ S. Quasimodo, *Una poetica*, in *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz, 1960, pp. 23-24.

³⁶ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1945, p. 112.

³⁷ F. Lanza, *La colubra*, in *Opere*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, la Cantinella, 2002, p. 448. La presenza del dettato verghiano nell'opera dello scrittore di Valguarnera è particolarmente pregnante. Lui stesso se ne riconosce 'allievo' e 'debitore' in uno scritto apparso su *Lunario siciliano* intitolato, non a caso,

La Sicilia di Leonardo Sciascia, «metafora» dei mali della società più che della natura, verghianamente è segnata dalla violenza e dalla gravidanza di paesaggi naturali ed urbani:

A Racalmuto le estati erano caldissime e gli inverni freddissimi, nebbiosi. Da un lato, un paesaggio nudo e desertico, il regno delle zolfare, dall'altro vigne, uliveti, mandorleti, disordinati e belli. Contro il freddo, un unico rimedio: i bracieri di rame, in cui bruciava la carbonella. Contro il caldo, la neve di Cammarata³⁸.

Nell'opera dello scrittore di Racalmuto, il rapporto testo-territorio è forte: i paesaggi, i luoghi, le architetture, sempre presenti, si inseriscono tra le righe con brevi tratti asciutti ed essenziali, capaci, tuttavia, di delineare esattamente contesti ed atmosfere. Le descrizioni ambientali, impregnate da velata tristezza, d'opprimente arsura, povertà, abbandono, raccontano di una regione amata ed odiata ad un tempo, di un paesaggio desolato, brullo, punteggiato da stoppie bruciate, alberi rinsecchiti, rocce e greti aspri.

Si rilegga dalla raccolta *La Sicilia, il suo cuore* la lirica eponima:

Come Chagall, vorrei cogliere questa terra
dentro l'immobile occhio del bue.

Non un lento carosello di immagini,
una raggiera di nostalgie: soltanto
queste nuvole accagliate,
i corvi che discendono lenti;
e le stoppie bruciate, i radi alberi,
che s'incidono come filigrane.

Omaggio a Verga: «In principio dell'opera nostra, sentiamo il bisogno di ricordare Giovanni Verga; vogliamo essere fedeli al suo insegnamento di un costume letterario dignitoso e severo, senza macchia di vana adulazione, senza la corruzione che nasce dal mercato della verità e del sapere. La campagna e il mare di Sicilia vivono nelle sue pagine, che dopo di lui nessun poeta ha saputo ricreare con pari potenza» (p. 314). L'ascendenza verghiana è ravvisabile nel codice paesaggistico adottato da Lanza, che si serve degli stessi moduli narrativi del Maestro: «L'ora del sole a picco coglie alla sprovvista il paese, lo fulmina a bruciapelo, lo fa restare a strapiombo come sospeso a un filo dall'alto deserto del cielo incandescente. Le strade si spalancano all'infinito, squadrate simmetricamente dalla luce abbagliante che a diretto vi imperversa, le case si rarefanno addossandosi l'una all'altra come per ripararsi, ma invano, a vicenda. I con i dei campanili si sfaldano in confuse vibrazioni, livellandosi ai tetti distesi in una sola linea all'orizzonte; il panorama s'appiattisce sotto l'uniforme superficie della canicola» (pp. 479-480).

³⁸ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1989, p. 16.

Un miope specchio di pena, un greve destino
di piogge: tanto lontana è l'estate
che qui distese la sua calda nudità
squamosa di luce – e tanto diverso
l'annuncio dell'autunno,
senza le voci della vendemmia.

Il silenzio è vorace sulle cose.

S'incrina, se il flauto di canna
tenta vena di suono: e una fonda paura dirama.

Gli antichi a questa luce non risero,
strozzata dalle nuvole, che geme
sui prati stenti, sui greti aspri,
nell'occhio melmoso delle fonti;
le ninfe inseguite
qui non si nascosero agli dèi; gli alberi
non nutrirono frutti agli eroi.

Qui la Sicilia ascolta la sua vita³⁹.

Peculiare alla scrittura sciasciana la dicotomia degli spazi: in *Una storia semplice* ad un luogo asciutto, pietroso, posto in basso, ne corrisponde uno umido, boscoso, in alto, sulla collina:

Un fiumiciattolo, che scorreva ai piedi della collina, era ormai
soltanto un alveo pietroso, di pietre bianche come ossame; ma la
collina, in cima quella masseria in rovina, verdeggiava⁴⁰.

In *Occhio di capra*, scorrendo del suo paese natio, si ripropone il *leit-motiv* del ricordo unito al rimpianto di una terra mitica, visceralmente sentita propria:

A Racalmuto (Rahal-maut, villaggio morto, per gli arabi: e pare gli abbiano dato questo nome perché lo trovarono desolato da una pestilenza) sono nato sessantaquattro anni addietro; e mai me ne sono distaccato, anche se per periodi più o meno lunghi (lunghi non più di tre mesi) ne sono stato lontano. E così profondamente mi pare di conoscerlo, nelle cose e nelle persone, nel suo passato, nel suo modo di essere, nelle sue violenze e nelle sue rassegnazioni, nei suoi silenzi, da poter dire quello che Borges dice di Buenos Aires: "Ho l'impressione che la mia nascita sia alquanto posteriore alla mia residenza qui. Risiedevo già qui, e poi vi sono nato"⁴¹.

³⁹ *Id.*, *La Sicilia, il suo cuore*, in *Opere*, a cura di C. Ambrosie, Milano, Bompiani, 1990, p. 973. Noto l'uso di termini evocatori d'atmosfera afosa e immobili: «nuvole accagliate», «radi alberi», «calda nudità», «silenzio vorace», «greve destino di piogge».

⁴⁰ *Id.*, *Una storia semplice*, ivi, p. 735.

⁴¹ *Id.*, *Occhio di capra*, ivi, p. 8.

La Sicilia, osserva:

è ancora una terra amara. Si fanno strade e case, anche Regalpetra conosce l'asfalto e le nuove case, ma in fondo la situazione dell'uomo non si può dire molto diversa da quella che era nell'anno in cui Filippo II firmava un privilegio che dava titolo di conti ai del Carretto e Regalpetra elevava a contea⁴².

L'ambiente naturale è introiezione dell'autore. La stessa coltre d'invecchiamento, d'immobilità, di fatalismo e sconfitta avvolge il paesaggio sciasciano e quello verghiano:

Tutti i miei libri in effetti ne fanno uno. Un libro sulla Sicilia che tocca i punti dolenti del passato e del presente e che viene ad articolarsi come la storia di una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati⁴³.

Travolti dalla «fiumana del progresso», i vinti del Verga, piegati dalla storia e dalla collettività, rammentano quelli di Sciascia che, però, giungono alla sconfitta dopo avere lottato «non solo individualmente, esistenzialmente, ma appunto, come reali soggetti storici»⁴⁴.

Ho tentato di raccontare qualcosa della vita di un paese che amo, e spero di aver dato il senso di quanto lontana sia questa vita dalla libertà e dalla giustizia, cioè dalla ragione⁴⁵.

Nel tredicesimo dei quattordici punti dell'«*identikit* del Siciliano Assoluto» tracciato da Gesualdo Bufalino, lo scrittore annota: «Sentimento pungente della vita e della morte, del sole e della tenebra che vi si annida...»⁴⁶.

Luce ed ombra, *eros* e *thanatos*, idillio e suo rovesciamento, sono sempre in agguato anche nella pagina verghiana. Persino quando si descrivono scorci lirici, che affondano le radici nelle memorie dei verdi anni, dominano il contrasto e il chiaroscuro.

Così in *Jeli il pastore*:

⁴² Id., *Le parrocchie di Regalpetra*, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 12.

⁴³ Ivi, pp. 6-7.

⁴⁴ N. Tedesco, *L'influsso spagnolo e la classicità di Sciascia*, in *La Cometa di Agrigento. Navarro, Pirandello, Sciascia*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 73.

⁴⁵ L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, cit., p. 11.

⁴⁶ G. Bufalino, *Quella difficile anagrafe*, in *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 23-24.

Ora il cielo s'era fatto bianchiccio, e i monti tutto intorno parevano che spuntassero ad uno ad uno, neri ed alti. Dalla svolta dello stradone si cominciava a scorgere il paese, col *monte del Calvario* e *del Mulino a vento* stampato sull'albore, ancora foschi, seminati dalle chiazze bianche delle pecore, e come i buoi che pascolavano sul cocuzzolo del monte, nell'azzurro, andavano di qua e di là, sembrava che il profilo del monte stesso si animasse e formicolasse di vita⁴⁷,

e nel *Mastro-don Gesualdo*:

Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Alia, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino, sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba nel lungo altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un uggolare lugubre di cani. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l'allarme anch'esso; poi la campana fessa di San Vito; l'altra della chiesa madre, più lontano; quella di Sant'Agata che parve addirittura cascar sul capo agli abitanti della piazzetta. Una dopo l'altra s'erano svegliate pure le campane dei monasteri, il Collegio, Santa Maria, San Sebastiano, Santa Teresa: uno scampanio generale che correva sui tetti spaventato, nelle tenebre⁴⁸.

E gli esempi sarebbero numerosi.

Alla dialettica luminosità-oscurità, prosperità-disfacimento, Vitaliano Brancati, come anche Gesualdo Bufalino, assegna valore esistenziale e antropologico, facendola assurgere a simbolo di una Natura leopardianamente dal volto «mezzo tra bello e terribile»:

Nonostante la sua intensità, o forse a causa di questa, la luce del sud rivela nella memoria una profonda natura di tenebra. Nella sua esorbitanza, varca continuamente i confini del regno opposto, e quando si dice ch'è accecante si vuole forse alludere, senz'averne esatta coscienza, a certi guizzi di buio che vengono dal suo interno⁴⁹.

⁴⁷ G. Verga, *Jeli il pastore*, in *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 145. Il corsivo è nel testo.

⁴⁸ *Id.*, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 5.

⁴⁹ V. Brancati, *Paolo il caldo*, Milano, Bompiani, 1980, p. 34. E Gesualdo Bufalino osserva: «E come se, navigando fra Scilla e Cariddi, sul solco della nave due sirene affiorassero e vi tentassero con due lusinghe contrarie: una celeste, che parla di gelsomini d'Arabia, letizie di luna, spiagge simili a guance dorate; l'altra scura, infera, con mezzogiorni ciechi a picco sulle trazzere e sangue che s'asciuga adagio ai piedi di un vecchio ulivo». (G. Bufalino, *Pro Sicilia*, in *La luce e il lutto*, cit., p. 13).

Nell'immaginario del poliedrico scrittore Giuseppe Bonaviri, il paesaggio siciliano diviene «linfa vitale», «luogo dell'anima», «*speculum mundi*», di cui s'impregna una scrittura «fisionomico-ambientale»⁵⁰.

«In principio era Mineo». Dalle pieghe della memoria i ricordi relativi al suo paese – Menàinon per i Greci, Menàini per i Cartaginesi, Menae per i Romani, Qalât-Minàv per gli Arabi – ed all'infanzia ivi trascorsa vengono distillati in pagine vibranti e poetiche, nelle quali si percepiscono i suoni, gli odori ed i sapori di una terra che l'immaginario bonaviriano ha reso *omphalos* e paradigma dell'intero universo. Luogo reale, vivo, concreto, con le viuzze, le case, i palazzi, le chiese, la campagna circostante, l'altipiano di Camuti, «pieno di grilli e di sole», «odorante di fior di nepitella e di iris», teatro e spazio d'azione del suo *epos* familiare, elemento fondante nella produzione lirica e narrativa.

Raccontata nei romanzi storici e nelle avventure del commissario Salvo Montalbano, pure in Andrea Camilleri la Sicilia è isola di grande fascino e di grandi contraddizioni, pervasa di luce accecante ed inquietanti chiaroscuri. È una terra alla quale «l'autore si sente inscindibilmente legato, e di cui immortala, nella sua inconfondibile e straordinaria lingua, quella sorta di teatralità intrinseca che tanto la caratterizza»⁵¹. Come Verga crea un peculiare codice linguistico per dar voce all'epopea dei vinti, trovando una vena felice quando assegna al paesaggio il compito di esemplificare l'*humus* più autentico del loro destino, così Camilleri accanto alla Sicilia stravolta dai giochi del potere e dalle spire del progresso, raffigura una Sicilia poco nota, più autentica, spoglia e inospitale, in cui risuonano gli echi del magistero verghiano: «se infatti nelle descrizioni dei romanzi è possibile riconoscere Porto Empedocle, la torre Carlo V, la scala dei Turchi, la spiaggia di Marinella, la sabbia e il mare di questa mia zona» – afferma l'autore – «è però presente quasi sempre anche un'altra Sicilia, che chissà perché, viene poco rilevata. Da qualche parte ho scritto, forse nel *Cane di terracotta*, che a Montalbano piace attraversare il paesaggio tipico della Sicilia aspra, arida, brulla, con le casucce

⁵⁰ S. Zappulla Muscarà – E. Zappulla, *Bonaviri inedito*, Catania, la Cantinella, 1998, pp. 9, 12.

⁵¹ S. Ferlita, *Tampasiannu e discurrennu con Andrea Camilleri*, in *La Sicilia di Andrea Camilleri. Tra Vigàta e Montelusa*, a cura di S. Ferlita, fotografie di G. Leone, Palermo, Kalós, 2003.

in bilico sulle colline, quasi sul punto di precipitare. È un'immagine di Montalbano poco nota: a lui piace questa Sicilia, e quando può, tralasciando le strade principali, sceglie percorsi alternativi per vedere quei luoghi riarsi»⁵².

Un paesaggio, quello siciliano, che vive essenzialmente come ricordo, nostalgica rievocazione di scrittori che avvertono da un lato l'urgenza di sgusciare dalle anguste maglie della terra natia per poi, dall'altro lato, renderla fulcro irrinunciabile e luogo imprescindibile della propria *inventio* letteraria.

La storia degli autori nostrani e, fatalmente, quella del paesaggio da essi 'creato' e fissato dalla scrittura, è una storia lunga, fatta di fughe (non solo «in continente») e di *nòstoi*, di malinconica rimembranza e disillusa analisi. Una storia che vede, singolarmente, saldarsi due opposte tensioni all'interno delle loro opere: una centrifuga, verso l'esterno e l'estero (si pensi ai proficui contatti tra Otto e Novecento instaurati con le letterature francese, spagnola ed anglo-americana), ed una centripeta, originata dall'attaccamento dei vinti alla propria terra come «ostriche» legate allo «scoglio». Nato da Verga sullo scorcio dell'Ottocento, il paesaggio siciliano diviene da quel momento in poi elemento irrinunciabile della narrazione. Impossibile non confrontarsi col Maestro.

Se i visitatori stranieri giungono sull'isola per 'verificare' un'idea preconcepita, già consolidata, fissata da studi e resoconti propri e altrui, e, nel rappresentare la realtà che trovano, usano la lente dell'oleografia e dell'artificio, deformandola spesso in chiave fasulla e stereotipata, gli scrittori siciliani, da Verga in poi, al contrario, per primi consegnano un'immagine autentica del paese, osservato perlopiù da lontano, attingendo al serbatoio della memoria, tracciandone un ritratto ora mitico e idillico, ora crudamente realistico e tragico, sempre storicamente connotato.

La lezione del Verga epico-lirico di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, in cui è ancora viva la speranza di preservare il focolare domestico, la famiglia, l'integrità di antiche tradizioni dall'azione distruttiva dell'incombente «progresso», è rinsanguata dalla vena fantastica ed elegiaca di Vittorini, D'Arrigo, Bufalino, Bonaviri, Consolo. Al mondo acre e disincantato delle *Novelle rusticane* e del *Mastro-don Gesualdo*, è riconducibile la *vis* critica, introspettiva e problematica di De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Borgese, Brancati,

⁵² *Ibidem*.

Sciascia, Patti. Cifra comune: la ricerca spasmodica, lo sperimentalismo, l'innovazione linguistica che va dal sorprendente indiretto libero di Verga al neo linguaggio di D'Arrigo.

Due linee che si diramano dal Verga, parallele, spesso intrecciate, che riescono, paradossalmente ma mirabilmente, a coniugare un apparente ossimoro: la volontà di ripiegarsi su se stessi e, contemporaneamente, di aprirsi verso il mondo.

VITILIO MASIELLO

GIUSEPPE PETRONIO
INTELLETTUALE MILITANTE E POLEMISTA

Quello che mi accingo a rievocare è un aspetto della fisionomia intellettuale e dell'attività di Petronio meno noto alle generazioni successive alla mia, ma rilevante in sé e connotativo non solo della ricchezza di interessi e della complessità, della inesauribile vitalità dell'uomo, ma connotativo di un modo di concepire e di esercitare la funzione intellettuale statutariamente antiaccademico, fortemente influenzato dalla lezione gramsciana.

Mi riferisco all'impegno civile e politico dell'intellettuale Petronio: non all'impegno che si esprime "sartrianamente" all'interno dello "specifico" lavoro intellettuale (Petronio, assertore convinto delle implicazioni e valenze "politiche" di ogni opera letteraria, è stato tenacemente avverso ad ogni forma di "ideologismo", di deformazione ideologica dell'operazione storico-critica), bensì a quello che si esplica nella partecipazione diretta alla lotta politica nelle sue forme organizzate ed istituzionali, e nella "battaglia delle idee".

Questo impegno Petronio lo ha svolto, con particolare dedizione e intensità, fra la metà degli anni Quaranta e la fine degli anni Cinquanta, sul fronte culturale della lotta politica: come membro del Comitato Centrale del PSI e responsabile culturale del partito; come condirettore, con Nenni, di «Mondo operaio», la rivista politica del PSI; su un altro ma collaterale versante, come segretario prima, poi come presidente della «Associazione per la difesa della scuola nazionale» (A.D.S.N.); come "opinion leader" sull'«Avanti!» e su numerosi altri giornali della sinistra, impegnato in una durissima battaglia politico-culturale contro la deriva clericale e le tentazioni autoritarie che sembravano insidiare la vita civile e compromettere le prospettive di sviluppo democratico e sociale aperte dalla guerra di liberazione e della rifondazione su basi nuove dello Stato.

Sono, questi nei quali si svolge l'attività politica (politico-culturale) di Petronio, anni difficili: anni di asprissimi conflitti politici e

ideologici generati dalla rottura, nel '47, dell'unità antifascista ed alimentati dall'infuriare della "guerra fredda" conseguente agli accordi di Jalta e alla divisione dell'Europa (e del mondo) in due blocchi contrapposti. Ad esasperare in Italia quei conflitti, contribuisce in maniera determinante la politica ierocratica di Pio XII, che si concretizza nella partecipazione attiva della Chiesa alla lotta politica, nell'intervento delle gerarchie ecclesiastiche negli affari interni dello Stato italiano, e che soprattutto, mirando al controllo dell'istruzione e della formazione superiore, alimenta la pressione integralistica e clericale sulla scuola e sulle istituzioni culturali. Da qui, la politica spregiudicatamente perseguita dal Ministro Gonella con il licenziamento dei "provveditori della Resistenza" o comunque non democristiani; l'estromissione degli intellettuali scomodi (laici e di sinistra) dal governo delle istituzioni culturali di maggior prestigio (vedi l'espulsione di Luigi Russo dalla direzione della «Normale»); la prassi degli interventi «insindacabili» del Ministro nei concorsi e nell'adozione o esclusioni dei libri di testo; il progetto – non andato in porto – di introdurre l'insegnamento della teologia nelle Università; l'attacco diretto e indiretto alla scuola pubblica e la tutela accordata alla scuola privata e confessionale.

L'ondata clericale era già montata con le elezioni del 18 aprile '48, che diedero alla Democrazia Cristiana il 48,5% dei suffragi e che si svolsero all'insegna di una crociata sanfedista – con la mobilitazione massiccia della Chiesa, che non esitò a fare ricorso perfino alle armi spirituali – fra ondate di fanatismo collettivo alimentate dai «comitati civici» e dalla predicazione apocalittica e visionaria del gesuita padre Lombardi, il «megafono di Dio». Ma le trombe della riscossa clericale le aveva suonate, sin dal '45, la «Civiltà cattolica», che, con un intervento di padre Oddone dal titolo significativo *Il dovere dell'unione fra i cattolici*, aveva bandito la crociata «contro l'errore» e l'appello alla mobilitazione per opporre «una diga potente al male che tenta di straripare»: dove «l'errore» e il «male» erano né più né meno che la cultura laica e di sinistra; quella che qualche anno dopo, nel '49, persistendo questo clima di oscurantismo e di intolleranza, il ministro degli interni Scelba avrebbe spezzatamene bollato con la qualifica di «culturame».

La battaglia democratica e laica che Petronio combatte come responsabile culturale del partito socialista e come presidente dell'«Associazione per la difesa della scuola nazionale» si colloca in un contesto cosiffatto e si svolge con una intensità e con una assiduità straordinarie, di cui sono testimonianza eloquente già i dati quantitativi:

il numero di articoli pubblicati in crescendo, nel triennio 1948-1950, sull'«Avanti!» e su altre ben 19 testate. Nel 1948 escono 50 articoli (22 dei quali sull'«Avanti!»); 137 ne escono nel '49 (67 sull'«Avanti!»); ben 167 nel '50 (70 sull'«Avanti!»), cioè 4 articoli in media a settimana, uno ogni due giorni: una campagna giornalistica “all’attacco”, assidua, vorticosa, martellante.

Si tratta di una folta messe di scritti disseminati in riviste e giornali vari sepolti nelle emeroteche e, com'è facile immaginare, di non agevole reperimento. Un manipolo dei più significativi fu selezionato dallo stesso autore e raccolto in un agile volumetto – oggi letteralmente introvabile – pubblicato nel 1951 dall'editore Lacaiata di Manduria (Taranto) nella collana “Biblioteca di protesta laica” diretta da Gabriele Pepe. È un vero peccato questa ardua reperibilità, perché si tratta di scritti di grande interesse per molte ragioni, di forma e di sostanza: per la *verve* polemica – un riverbero di spirito voltairiano – che li anima, per il loro valore storico, e, soprattutto, per la loro sostanza politica: per l'osmosi di cultura e politica che li caratterizza, o per dirla in termini più chiari e pertinenti, per la fondazione culturale (teorico-culturale ed etico-culturale) del progetto politico e della strategia socialista che essi postulano e propugnano. Per darne un sentore, esporrò, attenendomi strettamente ai testi petroniani, e, quando occorre, lasciando il campo alla voce d'autore, il senso e l'obiettivo politico – politico-strategico - della battaglia laica, democratica e culturale (alla fine degli anni '50, specificamente culturale) combattute da Petronio in questa fase particolare della storia italiana.

Ciò che innanzitutto va posto in evidenza è il carattere, la natura di questa battaglia: non “laicistica” – cioè settariamente ideologica, da anticlericalismo alla Podrecca – ma “laica”, cioè lucidamente e squisitamente “politica” e culturale nelle motivazioni e negli obiettivi.

In opposizione alla cultura e alle nostalgie “post tridentine” del rinascente clericalismo, che investe e mira a condizionare settori delicati della vita civile e delle istituzioni statali, Petronio propugna un'idea di laicismo (di “laicità”) come frutto e componente organica della tradizione razionalistica, illuministica, storicistica; di una linea di pensiero che accompagna la formazione e lo sviluppo della moderna civiltà borghese. Ma Petronio ne ricolloca poi natura, valenze, e prospettive in un contesto diverso e in un diverso quadro di riferimenti teorici e politici.

I problemi della laicità – nello Stato, nella scuola, nella cultura – s'impongono, dice Petronio, col risalto di una emergenza e di una necessità storica oggettiva, a causa «della pressione clericale di gior-

no in giorno più forte» e dell'incombere, dopo il 18 aprile del '48, del pericolo di «una dittatura clericale»¹. Ma ciò che rende insidiosa quella pressione, reale quel pericolo, è il consolidarsi di una alleanza «sempre più ferma tra le forze sociali reazionarie e la Chiesa pacelliana». La Curia si istituisce sempre più come il «centro di raccolta di tutte le forze reazionarie». Di conseguenza, la lotta in difesa dei principi laici non può più essere appannaggio della vecchia borghesia liberale, ma diventa compito primario delle classi popolari, del movimento operaio organizzato, dal momento che la lotta laica si configura, storicamente, come «un aspetto di quella più vasta lotta di classe che, con asprezza sempre maggiore, si combatte oggi nel mondo»². Sta qui, in questa specificità, la differenza tra «il vecchio anticlericalismo» e «il carattere sociale anzi classista, del nostro laicismo». In gioco, insomma, come oggetto di tutela da parte della Chiesa, non ci sono – sostiene Petronio – valori religiosi, bensì concreti interessi mondani politici e sociali. Se ne vuole una prova? La Chiesa pacelliana, che scomunica oggi comunisti e socialisti – come ieri scomunicava i liberali – viceversa non ha mai scomunicato ideologie anticristiane di distruzione e di morte come il nazismo e il fascismo, neanche dinanzi agli orrori dei campi di sterminio. «Nelle ragioni del contrasto, quindi, Cristo non c'entra». Se il clericalismo si configura oggi come collante ideologico di un blocco reazionario, la lotta contro la clericalizzazione montante e in difesa dei valori laici diventa aspetto e momento rilevante della lotta di classe ed impegna il partito socialista (dopo che il PCI ha votato l'art. 7 della Costituzione) ad assumersene la direzione strategica. «Sola forma concreta di laicismo» è dunque il socialismo³. A differenza del «vecchio laicismo», nella situazione attuale la battaglia laica fa tutt'uno con la battaglia per la «progressiva e graduale eliminazione dalla storia e dalla cultura di tutto ciò che non sia umano», per l'«umanizzazione... completa della storia e della cultura»: ossia col complessivo processo di liberazione umana che è obiettivo strategico del socialismo⁴.

«Combattendo per l'emancipazione delle classi asservite socialmente – scrive Petronio – noi combattiamo per la loro emancipazione culturale; lottando contro tutte le forze conservatrici e reazionarie,

¹ Cfr. *Il dogma dei nostri tempi*, in G. Petronio, *Cristo non c'entra*, Lacaita editore, Manduria, 1951, pp.72 e sgg.

² *Ivi*, p.1.

³ *Ivi*, p.45.

⁴ *Ivi*, p. 10.

lottiamo anche contro la Chiesa politica e conservatrice; instaurando la nuova società socialista, instaureremo una società di uomini liberi, non asserviti ad alcun ossequio dogmatico»⁵.

Rovesciando la tradizionale concezione liberal-democratica del laicismo (della laicità) Petronio reinterpretava la battaglia laica dal punto di vista delle ragioni del socialismo e ne rinnovava i termini nell'orizzonte teorico e nel quadro problematico della rinascita marxista; operava cioè una saldatura tra movimento operaio organizzato e tradizione liberal-democratica, che trovava in quello il suo perno fondamentale. E in questo modo offriva a quella tradizione e ai suoi valori il massimo di potenziale espansivo nel presente; ma insieme introduceva nelle rigidità del marxismo terzinternazionalista i fermenti e i lieviti della cultura e della tradizione liberale e libertaria.

Su un piano diverso, perché interno all'ambito professionale e alle competenze specialistiche di Petronio, si sviluppano le polemiche letterarie combattute in questo giro di anni; un piano diverso, ma si badi bene, contiguo e complementare per ciò che concerne la concezione delle responsabilità e del ruolo sociale dell'intellettuale che in queste polemiche è coinvolta. Sono insomma, queste polemiche, espressione – in un altro più delicato campo di attività, quello della storiografia e della critica letteraria – della stessa figura di intellettuale, nitidamente definita nella sua identità, nel suo ruolo e nelle sue funzioni.

Si tratta di battaglie contro concezioni esangui della letteratura e contro tendenze invalse nella critica e nella storiografia letteraria a partire da Croce (ma soprattutto dopo Croce), combattute in nome di uno storicismo integrale in ambito di storiografia letteraria e di una concezione “forte”, umanamente, moralmente e socialmente pregnante dei fatti letterari: di una concezione della storia e della critica letteraria che ha come punti di riferimento e modelli De Sanctis e soprattutto Gramsci (De Sanctis riletto attraverso Gramsci), e che considera la letteratura non già come entità metastorica olimpicamente distante dal travaglio storico ed umano, come sofisticato ed autoreferenziale prodotto di laboratorio o come artificio formale destinato ad un'élite di iniziati, bensì come forma e prodotto della comunicazione umana saturo di vita e di storia, radicato nell'humus storico, sociale e culturale in cui fiorisce ed aperto alla fruizione di tutti gli uomini; come rappresentazione e ad un tempo interpretazione

⁵ *Ivi*, p. 45.

della realtà umana e sociale secondo una prospettiva e una visione del mondo culturalmente (ideologicamente) e storicamente condizionato.

Emblematiche le battaglie condotte da questa prospettiva desanctisiana-gramsciana, alla fine degli anni '50, sulle pagine di «Società», la rivista di punta della “nuova” cultura marxista.

Nell'ottobre del '57 Petronio pubblicava un denso e pugnace saggio, *Illuminismo, preromanticismo, romanticismo e Lessing*, nel quale polemizzava duramente contro il concetto, assunto a categoria storiografica, di «preromanticismo» come fase intermedia, anello di congiunzione (di passaggio irenico, indolore) fra illuminismo e romanticismo: uno «strano, mitico momento storiografico», per Petronio, che è espressione di «sordità alla storia»; che rimuove o esorcizza la frattura storica che divide e contrappone le due fasi storico-culturali, cioè la rivoluzione francese; e che conseguentemente depaupera di identità e di pregnanza storica entrambi i momenti.

In questa prospettiva degradata, infatti, la *querelle* romantica viene ridotta «a un mero conflitto letterario, ad una polemica – che in Italia diventa per lo più polemica in famiglia – tra classicismo e romanticismo, escludendo del tutto, o quasi, dalla scena gli elementi culturali, ed escludendo del tutto gli elementi politico-sociali». Espungendo cioè, o ignorando «la vera giustificazione che si possa dare delle polemiche e delle crisi letterarie» le quali, quando sono serie – come lo è la *querelle* classico-romantica – «nascono non da dispute da caffè, ma come riflesso di grandi trasformazioni politiche e sociali, e coscienza della loro importanza per l'arte». («Società», 4, 1957, pp. 1004-05).

Nel caso specifico, la *querelle* classico-romantica, ridotta a mero conflitto letterario, a disputa accademica, viene privata della “coscienza tragica” che la sottende: cioè del sentimento di una «delusione storica» suscitato dal fallimento della rivoluzione e dallo scacco della ragione illuministica; un sentimento e una consapevolezza che agitano la mente e l'animo degli esponenti più rappresentativi dell'età della Restaurazione e del primo romanticismo, «irosamente polemici contro quella civiltà dell'illuminismo che gli aveva delusi nelle loro aspettative, e pur legati ancora a quella civiltà, alle sue esigenze profonde, ai suoi alti ideali umanistici».

Insomma – conclude Petronio – «la riduzione della *querelle* romantica ad un mero conflitto letterario ci si svela [...] come l'impo-
verimento di una polemica che non era se non la proiezione sul terreno letterario di più gravi e più seri conflitti di interessi e di idee» (p. 1006).

Un analogo e speculare impoverimento di senso, di identità e di pregnanza storica subisce, sull'altro versante, l'Illuminismo, sottoposto, a giudizio di Petronio, dalla critica idealistica ad una consapevole interpretazione riduttiva: ad un'operazione di svuotamento della sua ricchezza e complessità problematica e di rimozione della sua natura e portata rivoluzionaria: cioè del suo configurarsi come una rivoluzione culturale che prepara una rivoluzione politica e sociale.

Quest'operazione di svuotamento e di degradazione della cultura illuministica, ridotta a mero razionalismo astratto, si compie attraverso il suo riassorbimento, a monte, nell'Arcadia (nel razionalismo arcadico) e a valle, nel "preromanticismo", al quale vengono trasferite tutte le componenti di pensiero e di sensibilità che – estratte e scorporate dal magma della proteiforme cultura illuministica – non rientrino «nel quadro di un arido razionalismo»; «sceverare tutto ciò – scrive Petronio – e considerarlo non una componente, un aspetto, un modo dell'illuminismo, ma un'anticipazione del romanticismo, preromanticismo o protoromanticismo che dir si voglia», è l'obiettivo che la critica letteraria italiana d'ispirazione idealistica da Croce a Fubini (per tacere dei minori) ha, fino ad allora, perseguito.

E il risultato è, conclude Petronio, «evidente: [...] l'illuminismo esce di scena, qualche volta, addirittura, completamente, assorbito dall'Arcadia; scompare cioè il razionalistico, sensistico, progressivo, giacobino illuminismo, e la scena resta libera per l'idealistico, reazionario, cattolico, nazionalistico, sensibile romanticismo, e per un romanticismo [...] di cui si mettono in luce soprattutto gli aspetti nazionali, classicistici, letterari, i più adatti a farsi ricondurre nell'alveo di una tradizione amabilmente domestica, raccolta sotto il segno dell'ordine e del buon senso» (p. 1007).

Nel saggio ora richiamato, la polemica di Petronio, a ben guardare, investe, al di là dell'oggetto ravvicinato – la categoria storiografica del "preromanticismo" e le connesse interpretazioni riduttive dell'illuminismo e del romanticismo – una concezione (e una prassi) della storia e della storiografia letteraria come entità "ideali", relegate nel puro ed astratto mondo delle idee scisse e sconnesse dalle contemporanee vicende culturali, sociali, politiche; e più in generale, investe una concezione della storia (quella crociana almeno nella sua "vulgata", nella banalizzazione scolastica degli epigoni) come un "continuum" pacifico e in ascesa, come un processo irenico, privo di strappi e di fratture, che riassorbe tutte le antitesi e ricompone tutte le contraddizioni.

Nei saggi successivi pubblicati su «Società» nel '58 e nel '59, rispettivamente *Ernest Curtius o la critica del luogo comune* e *La critica stilistica o della neoretorica* – saggi composti nel quadro di un disegno unitario di analisi critica e di confutazione polemica degli orientamenti culturali in corso – l'attenzione di Petronio si rivolge alla critica stilistica, in particolare a quella che Petronio definisce di ascendenza “decadentistica” e che ha i suoi maestri e modelli di riferimento in Curtius, Dàmaso Alonso, Vossler, Spitzer; in Italia Contini, col quale Petronio apre un intermezzo di diretta polemica epistolare ospitata da “Società” nel n. 6 del '58.

Alla critica stilistica, bersaglio privilegiato della polemica, Petronio imputa «la degradazione dell'arte» e dell'approccio critico ad essa a mero fatto retorico e tecnico; l'aridità accademica; l'astrusità iniziatica; la vocazione elitaria: cioè la negazione della gravidanza umana, morale, sociale dell'arte. Per queste ragioni, la battaglia di Petronio contro la critica stilistica (assai più dura di quella contro il crocianesimo degli epigoni ormai declinante) si configura come una scelta strategica: come una scelta imposta dalla «necessità di prendere posizione di fronte ai fatti di cultura del nostro tempo» e dalla conseguente necessità ed urgenza – scrive Petronio citando Sapegno – di «promuovere un nuovo orientamento della nostra cultura, e in particolare una riforma di metodo e di intonazione della nostra critica letteraria» («Società», 6, 1958, p. 1230).

L'esigenza di «un nuovo orientamento» e di «una riforma di metodo della nostra critica letteraria» nasce per Petronio dal fatto che la critica stilistica, affermata come tendenza *à la page* nella crisi del crocianesimo (ma in sintonia con alcuni principi di fondo della teoresi estetica crociana: quelli della astoricità ed asocialità dei fatti estetici), in realtà rappresenta «un passo indietro [...] rispetto alla stessa critica crociana: più povera di interessi e di umori umani... più angustamente retorica» («Società» 1, 1959, p. 191); non già, come si crede e come appare, ammodernamento dei metodi critici, bensì espressione «di un processo di involuzione ideologica della critica letteraria italiana» («Società», 1, 1959, p. 196).

I critici stilistici, insomma, rappresentano «le incarnazioni nuove del solito cancrenoso malanno della cultura italiana: quello che di volta in volta fa l'accademico, l'arcade, il vecchio letterato italiano, il critico estetico, il negatore della storicità e umanità dell'opera d'arte» («Società», 4, 1958 pp.781-82).

Questa “negazione” si testimonia nella riduzione dell'opera d'arte a pura forma e della critica letteraria a fatto retorico e tecnico: si

testimonia cioè nella rimozione del “messaggio” affidato ai contenuti tematici, etici, ideologici, “politici”, dell’opera; nella rimozione di tutto ciò che lega l’opera alla vita concreta degli uomini, ai processi storici, sociali, culturali in atto.

Non sono, queste di Petronio, tesi enunciate assiomaticamente. I giudizi inclementi sulle varie forme di critica formalistica – “filologica”, “neoretorica”, e, soprattutto, “stilistica” – prendono avvio e trovano il loro primo fondamento nell’analisi impietosa che Petronio fa della celeberrima opera di Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, alla quale imputa la responsabilità della fondazione e diffusione di un metodo di ricerca culturale (e della conseguente rappresentazione delle vicende dalla letteratura europea) che Petronio giudica antistorico, e soprattutto viziato da una ipoteca conservatrice («il suo volume – scrive Petronio – è, tutt’assieme, un’opera di filologia e un manifesto politico-culturale»). In che consistono questi vizi di antistoricità e di ideologismo conservatore? In una ricostruzione e rappresentazione della cultura europea come inchiodata alle sue fondazioni medioevali: segnata in profondità e caratterizzata in tutte le sue fasi evolutive (nella sua storia) dalla *persistenza* e *continuità* di strutture retoriche e di topoi fissati nel medioevo latino sulla base dell’eredità classico-cristiana; *persistenza* e *continuità* che relegano le “novità”, i cambiamenti storici che pure sopravvivono, nel campo dei fenomeni di superficie non incidenti sulla sostanza, dei riadattamenti e delle sussunzioni sotto altra veste di quelle archetipiche strutture formali. Adottato in Italia da *rèthoriciens* meno esperti, meno colti e raffinati, o comunque – anche quando colti e raffinati – del tutto privi di senso storico (come «sono oggi i critici stilistici» puntualizza Petronio) e in apparenza meno motivati ideologicamente, questo metodo di approccio ai testi ha ridotto la critica letteraria a mera ricerca formale: stilistico-linguistica, retorica e tecnica. Un’operazione solo apparentemente priva di rilevanza ideologica e invece portatrice talvolta inconscia di un segreto veleno.

«In realtà – scrive Petronio – ogni critica che sopravvaluti nell’opera d’arte, e quindi nel lavoro critico, gli elementi formali o tecnici, è un impoverimento dell’umanità della storicità dell’arte ed ha quindi una funzione antilluministica, in quanto restringe il godimento dell’arte a poche *élites* aristocratiche, ad un gruppo di tecnici aridi».

Ma conviene citare più ampiamente: «Gli odierni cultori di critica stilistica o topica, ne abbiano o non ne abbiano coscienza, hanno dell’arte e della critica una concezione tutta esoterica: l’immaginare

il poeta come un retore preoccupato solo di problemi formali; il volgere l'attenzione solo ai luoghi comuni, alle parole, allo stile; lo scrivere in gergo iniziatico con una terminologia continuamente riinventata; e i vezzi loro di stile, i contorcimenti di pensiero e di parola, gli ammicchii maliziosi che paiono rivolgere ogni tanto al lettore, sono segni tutti di uno sprezzante disdegno per il volgo profano, e limitano il pubblico loro a una cerchia ristrettissima. Poeti e critici, si segregano così dalla folla e dai suoi interessi e inseguono loro sottilissimi problemi formali: c'è da meravigliarsi se il pubblico, quello che si diceva una volta il "pubblico delle persone colte", preferisce leggere romanzi polizieschi o rotocalchi pettegoli? Occorre perciò, senza tregua, rivendicare all'arte il suo carattere storico e umano, il suo significato integrale; e alla critica ricordare il suo compito di indagare nella sua storica ed umana pienezza l'opera d'arte, per intenderla e avvicinarla, illuministicamente, alla cerchia più larga possibile di lettori, di umani commossi lettori». («Società», 4, 1958, pp. 798-99).

Lo spartiacque che divide la critica "stilistica" dalla critica "storica", dunque, non ha solo natura e consistenza metodologica, ma anche e soprattutto ideologica o, a dir meglio, politico-culturale. Esso ha a che vedere con concezioni contrapposte della letteratura e della critica letteraria ed insieme col modo di concepire e di esercitare la funzione (o il mestiere) intellettuale.

Il tecnicismo esasperato, la natura esoterica, la vocazione iniziatica della critica stilistica implicano, nell'ottica "gramsciana" di Petronio, una separatezza statutaria del critico dalla realtà umana e sociale; di più: «una scissione – cito – tra la propria attività di uomo e la propria "professione" di critico o, ma è lo stesso, il rinchiudersi nella propria professione come in un'attività difficile e *tecnica*, senza rapporto alcuno con i problemi che travagliano il mondo. Fughe, scissioni, rinunce alle quali naturalmente ripugna chi aspiri ad un pieno impegno umano in ogni sua attività e, attivamente calato nella lotta sociale e politica, creda l'arte, la letteratura, la critica non idillici regni di Arcadia, ma campi aspri di lotta». («Società» I, '59, p. 197)

La polemica contro la critica stilistica si configura, così, come battaglia per una revisione profonda, radicale, degli statuti e delle funzioni della critica letteraria e per una ridefinizione, gramscianamente orientata, del ruolo e della funzione degli intellettuali; una battaglia generosa, combattuta – con la passione civile tipica di Petronio – come aspetto rilevante di un più ampio progetto di rinnovamento civile e sociale, sentito come necessario, sebbene difficile da persegui-

re, nel quadro della situazione politica ed economico-sociale dei tardi anni cinquanta, gli anni, o meglio «la fine del decennio» – lo dico con le parole del Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* – in cui «appare/tra le macerie finito il profondo/e ingenuo sforzo di rifare la vita».

La battaglia di Petronio contro la deriva clericale, prima, agli inizi degli anni '50; poi, alla fine del decennio, contro quella che gli sembrava una nuova *trahison des clercs*, la rinascita di un vizio antico degli intellettuali italiani, testimonia, con l'ottimismo della volontà e la fiducia "illuministica" nella forza della ragione che lo caratterizzava, la tenacia con cui Petronio persegue l'obiettivo di difendere, sostenere e promuovere una concezione "altra" della funzione della cultura e del ruolo degli intellettuali.

Ed è una battaglia che non si esaurisce nel giro di anni sul quale mi sono soffermato, ma che Petronio continuerà a combattere nel corso degli anni successivi, fino alla morte, contro tutte le rinascanti concezioni aristocratiche, elitarie, autoreferenziali dell'arte, contro gli artificiosi sperimentalismi delle neovanguardie e contro i loro corrispettivi in ambito di critica letteraria; contro la critica strutturalistica e contro le innumerevoli varianti di critica formalistica: con una grande apertura al dialogo e al confronto con quanto di nuovo emergeva dai vorticosi processi di trasformazione sociale che hanno caratterizzato la seconda metà del secolo appena trascorso; con una grande attenzione e una grande capacità di ricezione delle trasformazioni intervenute nell'essere stesso – nei modi d'essere, di produzione e di diffusione – della letteratura (dei fatti e dei prodotti letterari), ma con una coerenza e con una riconfermata fedeltà alle fondazioni marxiste e più specificamente gramsciane della metodologia critica, esemplari in un tempo di facili conversioni e di abiure disinvolute.

Allo stesso modo, continuerà, fino agli ultimi giorni di vita, la battaglia in difesa della scuola di Stato. Ed ha quasi un valore simbolico, di segno di una vocazione e di un destino, il fatto che il grande Maestro, che alla scuola, con l'azione e con gli scritti, con i libri ad essa destinati – fra questi, opus maximum, *L'attività letteraria in Italia* – aveva dato gran parte del suo impegno intellettuale e della sua vita, sia morto per così dire in trincea, alla vigilia di un convegno nazionale sui gravi problemi della scuola italiana organizzato da lui, come presidente dell'Istituto Gramsci del Friuli-Venezia Giulia. Avesse dovuto scegliersela, non avrebbe desiderato morte migliore.

PIETRO MAZZAMUTO

IL MESSAGGIO LIRICO DI DOMENICO ROMANO
E LA CRISI DEI MASSIMALISMI

Domenico Romano è indubbiamente una delle personalità di maggiore spicco della cultura non soltanto palermitana del nostro tempo, sia perché docente, ad alto livello scientifico e didattico, di letteratura latina nella Facoltà di Lettere del capoluogo siciliano (se ne vedano i pregevoli saggi su Simmaco, Claudiano, Draconzio, Lussorio, Massimiano, Valerio, Virgilio), sia come letterato, cioè come poeta lirico, giusta un percorso parallelo e coevo, a mo' di controcampo, dentro una dialettica esistenziale e culturale di indubbia esemplarità (dopo di che sarebbe già di notevole interesse un confronto tematico ed epistemologico tra la condizione letteraria e storiografica degli autori studiati e l'iter filosofico ed estetico della sua produzione lirica, un confronto che si tocca con mano, sia pure episodicamente, anche in un libro al quale Domenico Romano ha affidato le sue più rappresentative riflessioni anche filosofiche, oltre che socio-politiche, con lo sguardo rivolto sopra tutto alle vicende anche scolastiche e religiose del dopoguerra, *La forza della verità*, Palermo 2000; mentre sono pure da leggere, per un ulteriore non meno efficace parallelismo tra antico e moderno, i dotti e gustosi dialoghi in lingua latina, debitamente tradotti, contenuti in *Commenticia*, Palermo 1996).

Ora, su Romano lirico è stato già scritto, in modo anche autorevole, secondo metodologie abbastanza aggiornate e pertinenti, da Aldo D'Asdia a Pietro Calandra, da Giorgio Barberi Squarotti a Giorgio Santangelo e a Sandro Gros-Pietro, da Antonino De Rosalia ad Antonino Sole, da Vincenzo Rotolo a Salvo Zarcone, tutti concordi nel riconoscergli un impianto tematico ed un esito formale non soltanto affidati a risultati di felice singolare fattura strutturale e stilistica, ma anche dotati di piena consonanza storico-letteraria. Per questa ragione, una volta soddisfatta l'esigenza di un'analisi a tutto campo di quanto è fenomenico negli esiti primari della sua ispirazione (usiamo a bella posta termini husserliani), un ulteriore intervento, sia pure

modesto com'è quello del sottoscritto, non può non essere rivolto al noumeno, cioè al sostrato filosofico e complessivamente epistemologico, dunque anche teologico, di quel suo universo tematico, a quello che egli, quasi freudianamente, chiama il suo "io profondo" (*Tarlo*), che appare l'itinerario più consentaneo ad una più piena conoscenza della sua tormentata interiorità ("sentire l'uomo profondo - per scoprire chi sono", in *Voglio il silenzio*). Tutto questo, anche per la non secondaria ragione della significativa coincidenza sia con la più aperta e disponibile estetica marxistica, secondo la quale, a detta dello stesso Marx, in *Ideologia tedesca* (1845-6; ma si vedano *Scritti sull'arte di Marx ed Engels*, Bari 1974, pag. 35), conta pure la "produzione spirituale" che "si trasforma insieme con quella materiale", contano "le manifestazioni culturali di un'epoca e quelle dell'epoca successiva o precedente", sia col nuovo importante connubio tra scienza e poesia, fra antropologia e letteratura, giusta *Le due culture* di C.P. Snow e *Le due tensioni* di E. Vittorini, del 1967, che trova nel nostro poeta il più ampio e incondizionato consenso ("il vero sapere non è quello scientifico, né quello umanistico... ma l'uno e l'altro insieme", in *La forza della verità* cit. p.15), e infine per l'altra più fondamentale ragione della piena concordanza che esso offre con la temperie scientifico-religiosa e socio-economica, dunque speculativa, filosofica, politica e militare, del cosiddetto "postmoderno" (una prima quasi coincidenza estremamente significativa, infatti, potrebbe essere già quella tra la data del suo concepimento, 1977, ad opera dell'architetto inglese Jenks, e la data, 1972, della prima silloge del nostro poeta, *Il sentiero spezzato*). Per la verità, anche in questa direzione speculativa, non sono mancati alcuni opportuni evidenziamenti, da certo lucrezianesimo sottolineato da Pietro Calandra, all'immanentismo ampiamente illustrato da Antonino Sole, dal più convincente esistenzialismo (se ne veda la dialettica heideggeriana di passato e futuro) osservato da Salvo Zarcone, all'esegesi filosofico-musicologica acutamente proposta da Aldo D'Asdia, solo che a questo punto, ripeto, anche se convinti, come siamo, del fatto non secondario che nella sua opera si tocchino senza difficoltà i segnali semiologici di codici letterari e dunque si evidenziano testimonianze, pur non vistose, perché trasgressive, di congeniali esperienze tematiche o stilistiche (da Dante a Leopardi, da Pascoli a Montale e Ungaretti), tuttavia, marxianamente parlando o congetturando, la nostra riflessione si pone e si svolge nei termini speculativi e storiografici sopra accennati, persino in considerazione di una sua filosofia dell'arte e di una sua poetica programmatica, non casualmente in sintonia con le più valide e stimolanti pro-

poste del secondo Novecento, sopra tutto del neosperimentalismo di “Officina” circa lo spirito filosofico e scientifico che deve impegnare e animare la poesia del nostro tempo (e non dimentichiamo allora il significativo coinvolgimento di un esemplare contubernale, per l’appunto marxista critico e dialettico, qual è Franco Fortini, che amava programmare una poesia che fosse “esercizio della ragione e sentimento”, così nella lirica *Ultime sulle rose*, ma se ne veda pure in *Poesia e errore*, del 1959). Resta comunque, in siffatta panoramica, sempre fondamentale e ineliminabile il riverbero dei fatti storici, degli eventi sociali, delle sofferenze e attese dell’uomo, ma, insieme, per l’appunto, come necessaria dialettica rispondenza, l’apporto di tutte le riflessioni che se ne sono fatte. Dopo di che siamo altrettanto convinti che il messaggio lirico di Domenico Romano meriti anche questa più ampia motivazione, quella, per l’appunto, storico-filosofica, se l’intera sua tematica gode e soffre addirittura della vicenda speculativa dell’intero Novecento, del cui travaglio socio-economico e politico-militare appare senz’altro investito l’intero suo programma teoretico e tematico, letterario e pedagogico, persino strutturale e stilistico, tanto da farne, giusta l’indicazione postmoderna di Umberto Eco, una vera e propria “metafora epistemologica”, quella di un intellettuale vittorinamente impegnato, è il caso di aggiungerlo, nella sua piena autonomia di ricerca e di pensiero, fuori cioè di qualsiasi vincolo societario, e nello stesso tempo dialetticamente consentaneo a ben orientate ideologie e programmazioni, anche parenetiche, di speculazione e di letteratura (quanto dire l’intellettuale che osserva e giudica i fatti e le opinioni del suo tempo, facendo ricorso, come si legge nel citato libro *La forza della verità*, alla sua cultura, che è professionalmente letteraria, si vedano i frequenti riscontri con la letteratura classica, specialmente latina, e anche moderna, ma è cultura altrettanto speculativa e socio-politica, l’intellettuale cioè che ricorre pure ad un esito lirico delle sue persuasioni e delle sue polemiche, per diventare il “poeta vivo – che il verso intende – strumento di lotta, di ascesa dell’uomo”, in *Dittico*).

Per entrare senza indugi nell’argomento, piace intanto ricordarlo, come si ricorda lui stesso, attraverso i numerosi calchi autobiografici rivolti sopra tutto alle prime esperienze esistenziali e scolastiche e ai primi orientamenti ideologici (“il giovane impeto” di chi studia e vuol dare un senso alla vita, in *Contestazione*: chissà se, lungo il tirocinio scolastico, il congeniale Leopardi – vedi *Zibaldone*, 1,169-70 – non abbia cominciato a convincerlo delle difficoltà già insuperabili di una conoscenza esaustiva del divino), già catturato infatti dalle motivazio-

ni filosofiche del suo tempo e delle sue istanze culturali (“Tu sola, – amica del silenzio, – filosofia, – donasti una fede”, in Boezio), affascinato molto presto dallo studio dell’antico: “Passato – incanto di fiaba” (*Fiaba*), “Amo l’odore d’antico” (*Mea patria*); immerso anche per questo, sopra tutto per i suoi studi e per il suo temperamento schivo e quasi aristocratico, in una solitudine attiva di tipo petrarchesco (“solo, per non essere – solo” in *Eremo*; “nella fuga dal mondo – è la vita. – La vera”, in *Fuga*), ma con tutti i sogni nel cuore verso una condizione, anche collettiva, a misura d’uomo (“dietro un aquilone, – impazzito d’immenso”, in *Crepuscolo*; “braccia remote protese – verso il destino dell’uomo”, in *Speranza*); attento per questo a intellettuali e girotondi, come fosse sul loro stesso cammino, da “viandante” pure lui (*Con pochi*), sempre con l’impegno di lottare (“Vale – lo stesso – all’uomo lottare? – Vale, se è uomo”, in *Vale*), e di lottare, come fosse una follia, per fare l’uomo più uomo (“Era follia gridare: – vogliamo il cielo – qui sulla terra... vogliamo un uomo più uomo, – era follia gridare: – non più l’uomo – contro l’uomo” (*Era follia*), sino al punto di rifare sempre la via (*Rifare il cammino*), pur di giungere con piena consapevolezza alla meta agognata (“cerco un senso – al mio fare, – al mio stare nel mondo”, in *Più solo*), sempre più chino sulle testimonianze del mondo antico, comunque del passato, per servirsene anche nel giudicare il suo tempo (così nel citato *Commenticia*: “giammai svaniranno dalla memoria quelle innumerevoli vestigia del tempo passato”, p. 49; e così pure in *Phoenix*: “Fenice pagana, – consunta rinasci. – Per non morire – tu muori”; e in *Palpito antico*: “Non fuggire, palpito antico, – attimo errante – tra le stelle. – Resta! Voglio fermarti.”). Inoltre, perché ansioso di vita e di felicità per sé e per gli altri (“Questa vita – ancora – m’avvince”, in *Questa vita*; “Voglio – ancora – il grido infuocato – di piazze”, in *Piazze vuote*), e insieme sgomento e addolorato spettatore e giudice dei tragici sconvolgimenti della guerra e della deprecata gazzarra razzistica (Palermo fu tra le città più colpite dai bombardamenti e non le mancò qualche voce antisemitica): “Ancora nelle orecchie... quel sinistro nunzio di morte” (*Sirena*); “Guerra, o attesa – di guerra la storia dell’uomo” (*Il mio tempo*): ecco che, in piena corrispondenza ideologica e critica, nel cit. *Commenticia*, a p. 75, si legge la stessa risoluta e quasi solenne condanna della guerra come “fatto ineluttabile”. Per di più, perché rimasto lontano da una formazione di tipo catechistico e confessionale, invano coinvolto pure, in modo addirittura protagonista, nella ricerca, tra intellettualistica e psicologica, di un approdo che fosse insieme un convincente raccordo tra il mondo terreno degli affetti e ciò che

sovrasta il tempo e la natura ("L'eterno, – cos'è l'eterno – senza le voci, – senza i volti – che amo?", in *Fenice*; "Uno spruzzo di sole – nel volto – e sentore di cielo", in *Sentore*), quanto dire una convincente sintesi, ma solo auspicata, di teologico e storico, di trascendente e immanente, un esito trascendentale, avrebbe suggerito Kant, meglio ancora, bonaventurianamente e dantescamente, un convincente fruttuoso legame di divino e di umano: "Dio, – Dio, dove sei? – In solitudine vasta – immerso – l'uomo ti cerca, – invano" (*Solitudine*); "Mi strugge l'ansia – di eterno, – di vero – prima del vero – e dei mondi; – ma il travaglio – m'afferra dell'uomo – che lotta, – che cerca vie nuove, – che aspetta. – Il cielo – talora – m'abbaglia, – ma la terra soffre – ed io soffro con lei." (*Prima*); una condizione confortata solo, conviene ribadirlo, sia da una solitudine sospirata come terapeutica: "In eremo vorrei – di rarefatte lontananze – posarmi, – e in abisso di cielo – abbagliarmi d'ignoto" (*Lontananze*); sia, leoparidianamente e ungarettianamente, da un dialogo, pur sofferto, tra la natura circostante e la sua più intima e debole umanità: "Vento, – sei quello – sono quello, – quando bambino – nella notte – mi feriva – il tuo urlo. – Ed ero solo – e sgomento, – solo nell'immenso" (*Sei quello*). Sono testimonianze che autorizzano addirittura il suo primo profilo filosofico-politico, dall'antifascismo goliardico e libertario ("Come grave è il giogo – alle docili bestie, – così i ceppi al pensiero – da protervo padrone – delle nostre anime – schiacciato. – Quante volte – di te, libertà, – ragazzo nutrii – i miei sogni", in *25 luglio 43*; "T'amai, – libertà, – pazzamente t'amai – nel giovane tempo... quando – eri vera – come attesa, – vera eri – come sogno", in *Nella foschia*; ma si legga pure qualche significativa pagina contro il fascismo dittatoriale e antilibertario del cit. *Commenticia*, ad esempio, a p. 89, la lapidaria intransigente condanna: "il fascismo ha oppresso la libertà"), addirittura alla giovanile fiducia nei miracoli della storia; "Noi vedemmo farsi – la Storia – i falsi idoli – infranti – e aprirsi dopo la notte – un pianoro inondato – di luce" (*Giovani*), sino a certo esplicito e pregnante socialismo democratico e pacifista, tale da fargli sognare, da un lato, cittadini liberi e uguali, e, dall'altro, la sconfitta del tirannico capitalismo anche mafioso e dunque il riscatto pieno del proletariato: "la sfida al padrone – dov'è?" (*Che fai?*); "nel mondo dei ricchi – al varco c'è una doppietta" (*Come te*); "Un tristo cordone – di fame – cinge – l'opulenza del mondo" (*Mondo opulento*); "mi attrista – madre negra – consunta – porgere poppa sfinita – a corpicino scheletrito, – la pancia che scoppia, – senza fine onta del mondo opulento" (*Madri*); "Un giorno sarà vera – la stretta di mano, – vero

l'augurio – al viandante ignoto, – e uguali saranno – e liberi, – veramente liberi, – qualunque il colore, – gli umani. – Sognatore perenne, – lo stesso, illuso, – sarà il mondo, sempre lo stesso. – Dimmi quando verrà – questo giorno – dove i ricchi – mai più padroni del globo. – Non sottrarmi il sogno, – verrà quel giorno, – di nuovi desideri – s'accenderà la vita, – di nuove speranze. – In mondo fraterno – cadrà l'arma assassina, – e l'uomo sarà amico – dell'uomo.” (*Un giorno*) (così, in piena rispondenza con le citate liriche, in *Commenticia*, p. 27, questo violento pensiero, quasi blasfemo: “pochissimi, non so per quale privilegio divino, possiedono le ricchezze del mondo e che i più in estrema miseria, e perciò in uno stato di schiavitù, trascorrono una vita grama”).

A questo punto, non possiamo escludere qualche suggestione, anche non secondaria, che indubbiamente gli giungeva, in una sede più ampia e coinvolgente di quella meramente estetica che abbiamo esaminato, dal critico e talvolta eterodosso marxismo italiano, specialmente da Gramsci (“Fuori – il buio, – dentro – la luce, per te.”, in *Gramsci*), la cui figura e il cui pensiero ricorrono spesso nel citato *La forza della verità* e il cui marxismo intanto gli trasmetteva, insieme col programma di un'autentica redenzione del mondo del lavoro, perfino, come lui stesso dichiara, “una chiave di lettura interpretativa della realtà” (*La forza della verità*, cit. p. 87), sopra tutto l'idea di un difficile o impossibile connubio di filosofia e religione, e dunque la definizione di un “materialismo metafisico” soltanto come metaforico (cfr. *Il materialismo storico e la filosofia* di Benedetto Croce, del 1929) e siamo già, anche per questo, nell'alvo addirittura europeo del revisionismo, se ci confrontiamo con Karl Kautsky che in un suo saggio del 1927 (*La concezione materialistica della storia*) aveva pure lui sentenziato essere “impossibile afferrare l'infinito con i nostri limitati mezzi conoscitivi”, per non dire di Karl Korsch che, in *Marxismo e filosofia*, del 1923, aveva sostenuto la stessa tesi, attribuendola al fatto che il “socialismo scientifico” avesse per l'appunto perduto ogni traccia di trascendenza. Un punto di vista che, a parte la più vicina conferma di Sartre (cfr. *L'esistenzialismo è un umanesimo*, del 1946), secondo il quale “non c'è altro universo che un universo umano”, rimbalza persino nella speculazione non marxistica di un Freud che ad un certo punto aveva pure lui consigliato di “lasciare Dio del tutto fuori del gioco” (*Il disagio della civiltà*, del 1929) e di un Popper, filosofo ben conosciuto e menzionato dal nostro poeta, che dopo qualche decennio non riconoscerà alle “nostre leggi universali” la capacità di cogliere e descrivere “l'essenza ultima del mondo”

(*Lo scopo della scienza*, del 1957), Diciamo allora che Domenico Romano riveli un'ansia conoscitiva che fedelmente ricalca, ma va pure, in qualche modo, oltre gli stessi schemi del puro revisionismo, quando, esistenzialisticamente parlando, da un lato sembra concordare (il "correre ignaro verso la morte", in *Lo stesso*) con Carlo Barth sul concetto che "la morte è la legge suprema di questo nostro mondo" (*Epistola ai Romani*, del 1919) e con Carlo Jaspers sull'analoga conclusione del "naufragio" cui sembra inesorabilmente destinato l'uomo (*L'essere nel naufragio*, del 1932), e sembra concordare sino al tragico ossimoro della morte come vita e della vita come morte, addirittura quale unica e sola sopravvivenza ("C'è la vita – già morta", in *Gioia*; "Ogni giorno – tu muori", in *Ogni giorno*, "la vita – uccide la vita", in *Cos'è?*), e fino a quel suo insistito antropologismo storicistico e immanentistico: "per un uomo – più uomo" (*Nihil*); "Nulla, per l'uomo, oltre la vita" (*Certezza*), alla stregua, si può aggiungere, di un Adam Shaff che guarda all'uomo come esclusivo "prodotto della storia" (*Il marxismo e la persona umana*, del 1965) e di un Antonio Banfi che continua a negare qualsiasi forma di metafisicismo e a considerare valida solo la "coscienza storica" (*L'uomo copernicano*, del 1965), dunque, a maggior ragione, lontano dalla fede barthiana di un Dio come "vita del giorno veniente" (ib.) e altrettanto lontano persino dal più congeniale "naufragare" jaspersiano quale "eternare" (ib.), com'è vero che i quadri storico-antropologici disegnati nelle sue liriche sono tutti amaramente e disperatamente fenomenistici e terrestri, attraversati per giunta da uno storiografismo radicale, intransigente e necessariamente polemico ("s'avventava sul mondo – furore di belve – e lordammo le mani – di sangue innocente", "piazze gonfie – di vessilli sanguigni", in *Storia*), da uno scetticismo persino nichilistico ("l'uomo muove verso l'ignoto", in *Perché?*, "finire, presto, nel nulla", in *Mox*), vivificato soltanto dal drammatico "bilico eterno – tra ebbrezza di sogno – e magia di reale" (*L'uccello di Minerva*), dall'angoscia, ora amara, ora dolce, di ciò o di chi non c'è più, dalla prospettiva di un evento che non si vede eppure si desidera ("L'uomo vive – di memoria e di attesa", in *Luce*), dalla consolazione appunto delle reviviscenze letterarie e degli affetti di cui godeva e gode ("il passato, – nutre il presente", in *Nodo prezioso*; "Questa vita – ancora – m'avvince", in *Questa vita*; "Sono un viandante – che ha perso compagni – lungo il cammino, – e cerca riparo – nei vicoli bui – della memoria", in *Con pochi*; "Tu sì, sei stata – ebbra attesa – dei vent'anni", in *Quei vent'anni*; "Sempre mi strugge – fioco ricordo – di tempo lontano", in *Sfinimento*), dalle

stesse domande metafisiche del cercare “questo eterno – senza volto” (*Senza*), dai quesiti trascendentali cioè che non cessano mai e lo incalzano senza requie (quelli di “creare un mondo sopra il mondo”, in *Pensiero*; di trovare “Un senso all’essere, – all’essere del mondo, – dell’uomo nel mondo”, in *Un senso*) e lo inseguono faustianamente e nicianamente, tali da sembrare addirittura l’unico modo di “sentire l’uomo profondo” (*Voglio il silenzio*), di dare cioè “un senso alla storia” (*Torna*), se per l’appunto “Nulla, per l’uomo, oltre la vita” (*Certezza*), sopra tutto se pascolianamente vale e serve “restare – un poco fanciullo” (*Restare buono*); ovvero se significa qualcosa di più forte e vitalistico l’espressionistico “e vivo – vivo ancora, – ancora, ancora” (*Ancora*), “io brucio dentro, – carbone vivo mai domo” (*Bracce*), o se scopre, invece, nella direzione opposta, un senso ancora più profondo la sua rinuncia all’esistenza, il suo auspicato sacrificio, quasi da cristianesimo laico e immanentistico, tutto in favore dell’uomo: “Diserterò la lotta – per un uomo – più uomo, – per un mondo più giusto, – e le carte intrise - d’ansia di vero, – e il verso proteso – verso bellezza sognata – anelo d’ignoto” (*Nihil*).

A questo punto, volendo puntualizzare ulteriormente le più significative tappe di questo prodigioso iter filosofico-lirico, che è anche socio-politico, non è inopportuno tornare a ricordarne più dettagliatamente la parte polemica, che può sembrare ed è senz’altro persino la più affascinante e congeniale, anche se la meno costruttiva, cioè l’antifascismo, l’antinazismo, l’antistalinismo, l’antibellismo, l’antimasimalismo, sicuramente nati dalla crisi e dal fallimento di quella dialettica conclusa e triadica di Hegel, definita dommatica da Sartre e dai francofortesi (e siamo già, per l’appunto, nel pieno del postmoderno), quella che, come s’è detto, aveva patrocinato le dittature, le guerre imperialistiche, le persecuzioni razziali, contro le quali la polemica libertaria e democratica di Domenico Romano è sempre meditata e convinta, risoluta e intransigente, una polemica che accompagna ininterrottamente le meditazioni del nostro autore, come si legge nelle pagine più significative del citato *La forza della verità* (e più esattamente, contro il razzismo, nei capitoli *La condanna di Barlie: il dovere di ricordare*, di pp. 3-14; *La vergogna del razzismo*, di pp. 41-42; contro la guerra, nei capitoli *La guerra per il barile*, di pp. 81-3; *Le guerre sono le ferite della storia*, pp. 96-98; contro le dittature, nel capitolo *La morte del tiranno*, di pp. 43-4). Ma così pure, addirittura con maggiore slancio e forza fantastica di persuasione e di polemica, nelle sue liriche più significative: “vent’anni bruciati” (*Tornano*); “I ceppi infranti... liberi, liberi – liberi” (*Liberi!*); “... grida il

silenzio – d’interminabili filari – di croci solitarie” (25 aprile 1945/1995); “Non già vagoni colmi – di corsa gioiosa – di gitanti verso la festa, – ma carri bestiame – coll’orrido carico – di grida – votate al supplizio” (*Auschwitz*); “larve di uomini – non uomini” (*Randagi*); “Come grave è il giogo – alle docili bestie, – così i ceppi al pensiero – da protervo padrone – delle nostre anime – schiacciato” (25 luglio ’43); “La guerra sì – la guerra è – e sempre imperversa – nella follia del mondo” (*Pax in spe*); “Dell’inutile odio, – dell’ignominiosa guerra – all’uomo coeva, – dello sterminio – d’innumeri vite – nei lager fumanti – che resta? – Monito, sì, – parola solenne ai vivi: – mai più, mai più, mai più” (*Ruderi*). Dunque, come risulta da così significative testimonianze, non gli viene mai meno l’attenzione profonda e consapevole al riscatto del proletariato e dell’umanità violentata dalla guerra e per giunta privata della libertà, oppressa dalle dittature e diseredata e immiserita dal capitalismo, ma allora si può e si deve anche ipotizzare, sopra tutto dopo i fatti d’Ungheria, che provocarono la crisi che sappiamo in molti intellettuali marxisti italiani (“dopo la tempesta – parola amica – dispersa nella steppa”, in *Storia*), un suo ripiegamento anche speculativo, rivolto a conciliare la stessa ferma e fondamentale istanza della redenzione proletaria e la libera condizione del pensiero e della poesia, che sembra ed è un punto fermo e solido del suo universo speculativo, e fu, come sappiamo, l’analoga istanza che investì alla radice persino l’intero pensiero di Marx, il cui materialismo, dopo la scoperta dei suoi *Manoscritti economico-filosofici* del 1844 (pubblicati in Italia nel 1949, a cura di Norberto Bobbio), sopra tutto ad opera di Gyorgy Lukàcs, filosofo e letterato molto congeniale al nostro poeta (vedi Prefazione, del 1967 alla sua *Storia e coscienza di classe*, del 1923) cessa di essere prevalentemente engelsiano o leninista e diviene più hegeliano, dunque più dialettico, di una dialettica critica, per dirla con Sartre (vedi *Critica della ragione dialettica*, del 1960), il quale confuta la dialettica dommatica del vetero-marxismo, come “fatalità metafisica” e come “legge cieca” e ne fa invece una sintesi “di necessità e libertà” o, per tornare a Lukàcs, di una dialettica che impedisca sopra tutto di “fare dell’estraneazione per sua essenza sociale un’eterna condizione umana”, dunque una dialettica per così dire diadica, aperta alla libertà e dunque al riscatto, alla maniera di Adorno e dei francofortesi, a confutazione, per l’ap-punto, di quella triadica e chiusa che aveva patrocinato, come amiamo ripetere, la statolatria nazi-fascista e stalinista e aveva provocato, si deve sempre aggiungere, l’illustrato scetticismo metafisico del nostro poeta (dopo di che era andata pure in crisi, nel suo universo specu-

lativo, la ragione aristotelico-tomista che avrebbe potuto dare tutt'al-
tre risposte ai suoi quesiti teologici). Solo che a questo punto, dopo
così significativo ridimensionamento, è pure lecito pensare, sempre
nell'ambito del più rappresentativo revisionismo, ad una sua opzione
antropologica, dunque filosofico-politica, in favore di quello che
Rodolfo Mondolfo definisce l'"umanesimo marxista" (*Umanesimo di
Marx*, del 1968), o, addirittura sulla falsariga del neotomista Maritain,
umanesimo integrale, a detta di Adam Schaff (*Il marxismo e la per-
sona umana*, del 1966), ovvero, ancora meglio, umanizzazione piena,
fondata su una dialettica positiva di costruzione libera da compiere
nella storia (vedi Roger Garaudy, *Umanesimo marxista*, del 1957):
"respiro – della storia – dell'uomo che fa la storia, – dell'uomo che
la subisce" (*Il tempo*); "amo stare nel mondo – uomo – col mondo,
– con l'uomo" (*Col mondo*). Del che in Domenico Romano fanno
addirittura più esplicita e motivata testimonianza le pagine anche po-
lemiche dedicate all'uomo, nel cit. *La forza della verità*, che fa così,
ancora di più, da controcampo a tutto il suo itinerario lirico (si legga,
a pag. 74, quello che egli chiama il suo "assiduo e tormentoso pensare
l'uomo e l'esistenza"), sopra tutto quelle dedicate ai rapporti, preva-
lentemente pedagogici, tra l'uomo e la cultura, tra l'uomo e la storia,
tra l'uomo e la natura (si legga, alle pp. 107-8, il significativo capitolo
La violenza sulla natura). Da qui una certa apertura, non quella ad
esempio della totale equivalenza fra cristianesimo e marxismo, anche
se nella cit. *La forza della verità*, pp. 121-3, si legge qualche signi-
ficativa pagina su congetturate affinità sociologiche, ad esempio, cir-
ca l'anticapitalismo di Ambrogio, definito "il primo socialista" e in-
torno a quel Gesù che "rinasce", per accendere la sua "luce nel mondo"
e per indicare la "meta ideale" di un "mondo migliore", ma l'altra,
convergente e per certi aspetti diversa, di certo avvenirismo, laico e
religioso, storico ed escatologico, come nel più rappresentativo Ernst
Bloch, il quale riconosce proprio alla citata dialettica diadica lo stesso
potere attribuitole dai francofortesi e cioè la negazione della negazio-
ne quanto dire quel processo di "autocreazione" dell'uomo nella sto-
ria, addirittura sulla stessa falsariga di Cristo, che però "si pone in
Dio come uomo" (vedi *Ateismo e cristianesimo*, del 1968), perché
solo così può garantire l'eudemonistico eschaton finale sulla terra.
Ma riascoltiamo pure il nostro poeta lungo tutto il suo consentaneo e
coevo itinerario esistenziale-avveniristico, che non casualmente si rivela
il più ossessivo e drammatico, il più profondo ed epico, preso com'è,
anch'esso, giusta tutta questa ridimensionata strategia filosofico-so-
ciologica e storico-teologica, da una prospettiva, che, nonostante certe

palinodie o ritrattazioni, certi confronti e coinvolgimenti, appare sempre più antropologica ed esistenziale e sempre meno angelica e oltremondana: vedi i reduci del 1943 “protesi verso la vita” e “sempre nel cuore – quell’ansia di labbra amiche, – di pace” (*Profughi*); si ascolti la domanda: “Popolo del mondo, – che fai?” (*Che fai?*) e la conseguente fiduciosa esortazione: “Torna, – procella civile, – spazza la vana quiete, – dai un brivido – alle torbide acque, strappa l’uomo – dal sonno, – dai un senso alla storia” (*Torna*); (citazioni da *Dietro la storia*, Palermo 1975); “frenesia d’attesa – che scorda – il male – del mondo” (*Questa vita*); “il palpito – dell’attesa – d’una vita che sboccia, – negli occhi la magia – del tempo futuro” (*Negli occhi*); “non più l’uomo – contro l’uomo” (*Era follia*); “Mi strugge l’ansia – di eterno, – di vero – prima del vero – e dei mondi; – ma il travaglio – m’afferra dell’uomo – che lotta, – che cerca vie nuove, – che aspetta.” (*Prima*); “la sorpresa d’un palpito – nuovo” (*Momenti*) (citazioni da *La via senza ciglio*, Torino 1988); “Un giorno l’uomo – si donerà agli altri, – allora sarà uomo” (*Non ci sarò*) (citazione da *Ciottoli*, Palermo 1990); “il sogno d’un mondo – libero, – un mondo più umano” (*25 aprile 1945/1995*); “cadrà, – un giorno cadrà – la mano che uccide, – e in fraterno abbraccio – serrati uomini – eguali – berranno la luce” (*Altri*) (citazioni da *Sull’ala di un sogno*, Torino, 1998); “Un giorno sarà vera – la stretta di mano... e uguali saranno – e liberi – veramente liberi, – qualunque il colore – gli umani... Non sottrarmi il sogno, – verrà quel giorno” (*Un giorno*); “Tu, pace... attesa insonne – di un uomo migliore – in mondo agognato – di liberi – e giusti” (*Pax in spe*) (citazioni da *Sortilegio*, Torino 2002); “Tornerà il verde – sugli alberi scheletriti, – tornerà la vita” (*Estate finita*); “librarsi verso l’alto – e l’ignoto, – resta mano amica – che consola l’attesa del nulla, – resta melodia sovrumana – che accosta alla vita” (*Giornata*); “l’ala spiegata – d’un sogno infinito – farsi compagna – assidua” (*Certa spes*); “l’attesa sublime – d’un mondo altro – da quello ingiusto” (*Lacerazione*); “Forse i nipoti vedranno – un mondo migliore, – più giusto, – senza guerre” (*Sogno finito*) (citazioni da *Plenilunio*, Palermo 2003).

Sono tutte testimonianze (e valeva la pena citarne il maggior numero possibile, così vere e profonde sono e così costanti e sempre valide, se l’uomo si ostina a fare le guerre e a sottomettere i più deboli e indifesi, e il poeta se ne sente sempre tragicamente, quasi ossessivamente, investito), tali da coniugare col valore letterario l’altro non meno pregevole significato storico-pedagogico e, per gli aspetti che abbiamo esaminato, parateologico e moralistico (del moralismo come

filosofia eudemonistica, beninteso, alla stregua di Montaigne, La Rochefoucault, Leopardi), al punto che, se vogliamo usare categorie storiografiche più tradizionali, ci troviamo dinanzi ad un travaglio tra illuministico e kantiano o postkantiano, che parte cioè da Holbach, passa per Leopardi e giunge fino al secondo Marx, ovvero ad un analogo passaggio che va dal kantiano e faustiano Goethe e giunge al romantico Novalis e sempre al Marx hegeliano. Ma preferiamo il nostro tempo che offre un simile ma più coevo e consentaneo paesaggio epistemologico, dunque filosofico e insieme scientifico, oltre che politico-religioso e storico, che si suol definire ormai, giusta la nostra precedente indicazione, come postmoderno, se cioè alla sua radice si trova, come determinante, la crisi dei massimalismi che dall'illuminismo al romanticismo, dal positivismo al marxismo, hanno ora con risultati parziali o effimeri, ora con esiti catastrofici, come le guerre e le persecuzioni razziali, caratterizzato l'epoca moderna, quanto dire che la ragione assunta fideisticamente come esclusivo strumento eudemonistico, oltre che come luogo della riflessione sul mondo e sull'uomo, sulla natura e sulla soprannatura, si è rivelata, amo ripetere, parzialmente o totalmente fallimentare, se i suoi traguardi primari o non sono stati raggiunti, o lo sono stati solo parzialmente, o hanno dato addirittura risultati opposti a quelli programmati (non sono pochi i saggi, anche autorevoli, che ne hanno illustrato la significativa vicenda, dal lontano Oswald Spengler al più recente Max Horkheimer, da Gyorgy Lukàcs a Carl Gustav Jung, da Theodor Adorno a Jurgen Habermas: ma non si esclude una maggiore influenza sulla filosofia del nostro poeta, anche per una sua prevalente attenzione, che pare rinvigorita dalle vicende del primo nuovo millennio, alla condizione eudemonistica dell'individuo e della società, sopra tutto in rapporto al cosiddetto "capitalismo maturo", quella che giunge dalle riflessioni sia di Horkheimer, sia di Habermas, così il primo: "Le forme di un industrialismo estremamente sviluppato hanno tolto libertà ai pensieri e alle azioni dell'uomo, il peso dei meccanismi della cultura di massa... ha determinato la decadenza dell'idea di individualità... I sistemi classici della ragione oggettiva... appaiono insostenibili perché sono glorificazione di un ordine inesorabile dell'universo, e quindi mitologici", "Alla radice del metodo della negazione, della denuncia di tutto ciò che mutila l'uomo e ne impedisce il libero sviluppo, sta la fiducia nell'uomo" (da *Eclisse della ragione*, del 1947): un discorso storico e filosofico che sembra aver ispirato la più pregnante tematica socio-antropologica di Domenico Romano, ma anche le inenarrabili istanze individuali e collettive registrate dal nostro poeta. Il quale non a

caso, in virtù di tante pregnanti coincidenze, sia esistenziali, sia storiche, nei termini di un'autentica *erlebnis*, per dirla sempre con Husserl, e di un'altrettanta pertinente riflessione filosofica e conseguente assunzione di tematica letteraria, sembra sorprendentemente esprimere per intero la dialettica einsteniana e bachelardiana del postmoderno, di universo finito e insieme illimitato, di struttura chiusa e insieme aperta, quanto dire di reale umanità oppressa e sofferente e sognata umanità libera e felice, nella sola dimensione possibile, certo, quella esistenziale e storica, universale, come la cosmicità einsteiniana, ma sempre meramente terrestre e sublunare. Così, per portare qualche esempio, nella lirica *Chi sono*, di *La via senza ciglio*, c'è lo "scrutare l'immenso – in cerca d'un punto, – dell'uno che s'irraggia – nel mondo – e si sfrangia – in rivoli innumeri", vi si legge cioè senza difficoltà la confluenza di illimitatezza e unità, di movimento e statica, addirittura la ricerca del punto risolutore e liberatore; come in *Un senso*, della stessa silloge, dove si trascrive "l'immenso cammino – per cogliere il germe... lo scontro primevo – di tenebre – e luci... *Un senso* – all'essere – all'essere del mondo, – dell'uomo nel mondo", un'autentica icastica dialettica, allora, fra cosmologica e antropologica, proprio come nel più significativo postmoderno e un'altrettanto autentica dialettica tra il disordine della povertà e dei mali fisici e la loro piena redenzione, sia pure allo stato di "germe". Così nello scenario di *Speranza*, in *Dietro la storia*, dove un paesaggio multiforme si restringe e si china simbolicamente e realmente, quasi miracolosamente, verso l'uomo e a favore dell'uomo: "Scintille di vita – in globi persi – nel buio, – braccia remote protese – verso il destino dell'uomo". Altra significativa consonanza cosmico-antropologica, addirittura più esplicita e dichiarata, per quell'esito eudemonistico solo intravisto o sognato da lontano, contenuta in *Giornata*, di *Ciottoli*: "Al tuo andare e tornare – Helios amico, – somiglia – il tragitto mai stanco – dell'uomo, – il suo eterno andare – e tornare – che ebbro ripete – gesti e parole – e fa e disfa – ragnatela grande – di attese – nella corsa ignara – verso il silenzio – spoglio di cielo". Così pure nell'ungarettiano *Ebbrezza* di *Sull'ala di un sogno*: "In scabro spicchio – d'immenso m'attrae – il trepido indugio – dell'uomo ebbro – di vita – bere l'ultimo cielo – e corsa ignara – del buio – di giovani vele – gonfie d'attesa – protendersi ardenti – verso luccicore – di spiagge lontane – intrise d'ignoto.". Non diverso il paesaggio eisestianamente frastagliato e armonico, fenomenico e noumenico di *Autunno*, in *Sortilegio*: "quasi splendore – sbiadito di stelle – nella prima alba, – ed incupire di cielo – rapito da effimero gioco – di nubi svagate – attente a

tracciare – ciclopiche gesta – e orribili mostri – che mano invisibile – fa e disfa – mai stanca”; e non diverso nemmeno l’altro più autobiografico, ma non meno cosmico di *Tasti*, in *Sortilegio*: “l’eco sbiadita – mi torna dell’ebbro – aggirarmi tra le stelle – in aspettazione inappagata – di grandioso e di ignoto”, il tutto sempre come sogno cosmico, di “la mia vita – sognare – d’indomito fantasticare – ardente, – ed il sole grifagno – mirare – d’un giorno – più giorno, – e le stelle occhiate – sazie d’immenso” (*Sogno negato*, in *Sortilegio*); ovvero addirittura come antropomorfizzazione del cosmo o come consonanza teatralistica, non per questo meno simbolica e reale, meno vittimistica e utopica, di uomo e natura: “Ecco l’onda – che in mille fiocchi – su scoglio crudele – infinite volte – si rompe, – e sempre va – e torna la stessa; – ecco l’uomo, – questo piccolo uomo – dal mattino raggiante – quando il sipario – si alza sulla scena – del mondo – aggirarsi – da ignota forza – sospinto.” (*Perché*, in *Sortilegio*).

È insomma questo di Domenico Romano uno storicismo di decisa aspirazione edonistica (“T’ho cercata, felicità, ti cerco”, in *Sei vera*), anche se di un difficile, se non impossibile, edonismo universale, da cogliere e consumare nella totalità fisica e antropologica della realtà: “smanio non più – straniarmi dalla terra, – amo stare nel mondo – uomo – col mondo, – con l’uomo, – in aspettazione gravida – di sconsolata certezza – del nulla infinito” (*Col mondo*, in *Plenilunio*). Certo, per l’appunto, appaiono intanto insufficienti o parziali, è il caso di insistervi, al suo compimento, gli strumenti più idonei alla piena conoscenza persino di se stesso (“sentire l’uomo profondo – per scoprire chi sono”, in *Voglio il silenzio*) e sopra tutto manca il conforto religioso cui insistentemente aspira (“Mi ritrovo lo stesso, – negli stessi pigri – silenzi immerso – struggermi dentro – in ignobile spreco – di giornata afosa” (*Buio antico*, in *Plenilunio*), se ripete con Nietzsche “Dio sconosciuto – voglio conoscerti” (*Manchi*), e gli manca, perché lo vuole sopra tutto o esclusivamente nell’uomo, dunque nella storia: “L’ho cercato – l’ho visto, – per poco, – nell’occhio stupito d’un bimbo, – nel gesto d’amore – per gli altri. – L’ho perduto dietro il singhiozzo – di tenere vite – vestite di nero” (*Dio*), quanto dire che siamo lontani dal mistico “Deus in nobis”, dal bonaventuriano “praeco Dei” riconosciuto alla condizione coscienziale dell’uomo, da certo immanentismo filosofico, che si può leggere anche nella goethiana “vis creatrix” e non siamo nemmeno nell’ateismo, del tipo meccanicistico, holbachiano o lamettriano, o del tipo niciano della “morte di Dio”, perché sembra pure fuori dubbio che il nostro poeta creda nell’esistenza di Dio, solo che, o suggestione giovannea e pascaliana

del Deus absconditus, del Dieu caché, o suggestione epicurea e lucreziana (vedi *Il giardino di Epicuro*) della sua esistenza negli intermundia, incurante del mondo, per lasciare l'uomo libero del suo destino (significativo al riguardo quello che fa dire ad un suo interlocutore, nel cit. *Commenticia*, p. 31: "Nutro una grande speranza che in avvenire gli uomini si convinceranno o che gli dei non esistono o che essi non si prendono cura di noi"), privo dunque di qualsiasi approdo ad una soluzione trascendentalistica, di un divino trascendente-immanente, entrata ormai persino in certa teologia neotomistica, convinto tra l'altro che non esista "l'uomo eterno" (*Lo stesso*) e che sia addirittura "eterna" solo la "sconfitta dell'uomo" (*Dietro la storia*), se è anche vero che, in siffatti termini filosofici e teologici, egli non si può porre ("Quale esistere – oltre l'esistere?", in *Nirvana*) e non si pone mai il problema dell'al di là, della sopravvivenza ultraterrena ("Voglio la fuga dal mondo – ma resto col mondo", in *Col mondo*; "l'uomo muove verso l'ignoto", in *Perché?*), anche se nel suo intimo "germogli l'ansia di cielo" (*Resa*), la "promessa di cielo" (*Dio*) e gli "strugge l'ansia di eterno" (*Prima*), meglio ancora, non gli riesce mai di trasformare quel tanto di fede che lo investe e lo travaglia in conoscenza piena di Dio, nemmeno nei termini tomistici e kantiani di una teologia negativa ("ricerca vana – di Dio", in *Ricerca*) e, nonostante la ripetuta convinzione della necessità ontologica e storica di una presenza divina e comunque di una componente religiosa nella vicenda terrena dell'uomo: "cos'è la vita – senza ansia di cielo?" (*Era bello*), gli manca insomma, per dirla sempre con le sue parole, quella scintilla interiore, quel "sussulto – di luce – che, l'animo sgombrato dal dubbio, - l'antico buio disperda" (*Buio antico*).

Qual è allora il messaggio autentico e profondo che giunge al lettore da uno scenario così vasto e puntuale e così tormentato e drammatico? Intanto la stessa affannosa inesausta agostiniana ricerca di Dio, quella che egli continua a chiamare "ansia di cielo" (*Che resta?*), anche se la definisce solo come sogno ("il sogno dell'uomo – in cerca – di Dio", in *24 dicembre*), convinto come pare che l'uomo non possieda i requisiti per così dire ontologici e strutturali capaci di cogliere e definire la sostanza metafisica del mondo, la fisionomia del soprannaturale ("l'ala del pensiero – vinta, – non atta neppure – a creare un mondo – sopra il mondo" in *Pensiero*), né alla carenza intellettuale e filosofica sopperisce la cosiddetta virtù teologale della fede, che sarebbe soltanto un'"adhaesio intellectus", ovvero una fondazione naturale e sentimentale di tipo rousseauiano, ma subentra, per restare nello stesso alvo religioso, che si arricchisce di impli-

cazioni laiche e dunque non si impoverisce affatto nelle sue eudemonistiche prospettive storiche, il sogno di un futuro più a misura d'uomo, cui abbiamo già accennato, quanto dire, l'altra virtù teologale della speranza: "Aspetto... un evento grande, – che rischiari la notte" (*Aspetto*); "frenesia d'attesa – che scorda – il male" (*Questa vita*); "verso una meta, una luce – aperta al futuro" (*Una medaglia*); "Si fa presente, – sempre di più, – il futuro" (*Presente*); "Un giorno l'uomo – si donerà agli altri, – allora sarà uomo" (*Non ci sarò*); "le vie del progresso – le grida – verso il futuro" (*Stasi*); "Lo sguardo slanciato – verso il futuro" (*Senza luce*); "Sogna ancora, – ancora futuro" (*Ancora futuro*); "ti vuole l'ansia di oggi – per il domani" (*Spes*); "attesa possente – d'un mondo più giusto, – d'un mondo di uguali" (*Assenze*); "il sogno d'un mondo – libero, – un mondo più umano" (25 aprile 1945/1995); "ma il travaglio – m'afferra dell'uomo – che lotta, – che cerca vie nuove" (*Prima*); "Via le divise, via le grinte – feroci – per vedere il futuro – senza paura" (*Utopia?*). Ecco che Domenico Romano si riporta e si collega per questo, ancora una volta, agli analoghi, già illustrati, rappresentativi e pregnanti itinerari speculativi e addirittura politico-religiosi percorsi dai coevi pensatori del citato revisionismo marxiano, mi riferisco di nuovo a Ernst Bloch, il quale nell'importante citato saggio *Il principio speranza*, del 1954-9, e poi ancora in *Dialettica e speranza*, del 1956, riforma il concetto tradizionale di utopia come evento irrealizzabile (analogia operazione compie il maxweberiano Mannheim) e ne fa tutt'uno col "futuro" che diviene così "la sentinella più avanzata e più attiva del faticoso tendere verso l'aurora che travaglia il mondo" (il nostro poeta si ferma qui, mentre, a proposito del Cristo da lui invano invocato – "la magia della parola – che vana arriva – da una culla lontana" (*Vigilia*) –, Bloch propone, come abbiamo già visto, una soluzione storicistica di Cristo in quanto uomo e non in quanto Dio), un dialogo, già illustrato, tra marxismo e cristianesimo, che richiama, conviene aggiungerlo, più che il marxismo come cristianesimo impazzito di Maritain, più che la totale equipollenza di Roger Garaudy (*Prospettive dell'uomo*, del 1969), lo stesso esito utopistico in termini di "intelligenza" del "possibile", dunque di speranza, interamente o approssimativamente di tipo cristiano o quasi cristiano. Né dobbiamo dimenticare che anche nella laica coeva cultura filosofica italiana non marxistica, ma impegnata in una programmazione di redenzione sociale del più ampio respiro possibile (pensiamo a "Giustizia e libertà", al partito d'Azione, alla stessa sinistra democristiana), valeva più di ogni altro quello che Norberto Bobbio, uno dei

suoi rappresentanti più sensibili e qualificati, ben noto al nostro poeta, chiamava pure lui il “principio speranza”, da coniugare con i “diritti dell’uomo” e con la “pace” (*Il futuro della democrazia*, del 1984). Un discorso che si può ripetere anche a proposito della più autorevole speculazione cattolica, com’è nella “lectio historica” e nell’“iter mistico” della virtù teologale della speranza, proposti e illustrati da Luigi Sturzo (*La vera vita, sociologia del soprannaturale*, del 1943). In altre parole, per effetto della crisi ontologica e storica della ragione massimalistica, posta alla base del postmoderno, la terapia cui ricorre il nostro poeta, diviene necessariamente di tipo irrazionalistico, non per questo meno antropologica e per certi aspetti meno valida, vale a dire l’illustrata speranza o utopia non priva di compimento e si aggiunge, non secondario e non ultimo, un precetto che è profondamente umano, ma è sopra tutto profondamente religioso e cristiano, mi permetto di argomentare o di congetturare, di quel Cristo che così, ancora una volta, cacciato dalla porta (“Gesù dov’era?”, in *Dov’era?*), come si suol dire, rientra dalla finestra (“Magia d’una culla – Dentro – il sogno dell’uomo – in cerca di Dio”, in *24 dicembre*), il precetto dell’amore, insomma, definito religiosamente come miracolo (“Miracolo – l’amore che insorge. – Miracolo la vita” *Miracolo*), di conseguenza, allora, sotto questo importante e non secondario punto di vista, quasi un vero e proprio criptocristianesimo, almeno, quale si scopre, ad esempio, per essere confortati da qualche autorevole riscontro, nel laico liberale Benedetto Croce o nel radicale socialista Leonardo Sciascia, e con esso la conseguente sospirata pace, la cessazione totale e definitiva della deprecabilissima guerra e della non meno deprecabile persecuzione razziale: “e s’avventava sul mondo – furore di belve – e lordammo le mani – di sangue innocente. – Perché l’odio, perché – uomini che uccidono uguali?” (*Storia*); “soldatini inermi – da pallottola infida – caduti. – Caduti – uccisi i fratelli. – Perché?” (*Ritorni*); “L’uomo nemico – dell’uomo ignoto, – la furia s’avventa – sul fratello. – Perché?” (*Caino*); “Non scordare, se sei uomo, – i carnefici di Auschwitz” (*Auschwitz*); “Tra le rovine tiepide – ancora – di stragi recenti – un brulicare di gente – in cerca d’oblio, – un amore grande – più grande – di vita” (*Otto settembre 1943*); “Vivere è amare” (*Vivere*); “Vita è amore” (*Amore*); “Amore – tu sei la vita” (*Guizzo*); “un amore grande – più grande – di vita” (*Trittico*); “nel mondo, – con chi amo e mi ama” (*Col mondo*); “mani amorose, che aspettano mani – amorose...” (*Buio*); “e in fraterno abbraccio – serrati uomini – uguali” (*Altri*); “quell’ansia di labbra amiche – di pace” (*Profughi*); “Amo-

re, – frammento di cielo – sulla terra amara, – fulgido dono – al destino dell'uomo" (*Amore*); "Ricusa, soldato, l'arma – che uccide – l'amico, il figlio, l'uomo. – Voglio la pace! "(*Utopia?*); "Tu, pace, sei speranza, – attesa insonne – di un mondo migliore – in mondo agognato – di liberi – e giusti" (*Pax in spe*); "M'angoscia, – sempre m'angoscia – la domanda – logora – perché la guerra, – perché la follia della guerra" (*La lapide*). Addirittura l'amore come consolatorio del fallimento metafisico: "resta mano amica – che consola l'attesa – del nulla" (*Giornata*), dentro un percorso che sollecita conseguentemente la dialettica di amore e felicità, l'esito eudemonistico riconosciuto alla pace: "T'ho cercata, felicità, ti cerco... Sei qui ora, sei vera. – Ti sento, – cuore nel cuore d'un altro, – voce compagna – della voce che spera" (*Sei vera*). Ma il messaggio, bisogna pure aggiungerlo, si carica addirittura della stessa densa irrisolta problematicità che attraversa tutte le sillogi, la quale riflette certo i limiti speculativi che abbiamo descritto e con essi richiama le grandi tensioni cosmologiche e antropologiche del postmoderno e dunque della crisi dei massimi sistemi, ma, sul piano letterario e sulla qualità strutturale e storica dei suoi esiti, rinvia senz'altro, questa volta positivamente, a quella dialettica e perciò feconda e produttrice problematicità proposta da Hegel come indispensabile condizione dell'uomo moderno per farsi e nel farsi protagonista letterario, tanto più se tale problematicità, come accade, com'è nel suo fondarsi e svolgersi, investe il destino dell'uomo e la poesia, quella più profonda, nella dimensione freudiana del "segreto dell'io" (*Ultimo cielo*), se ne fa carico, anche in termini religiosi: "Si smorza sulla terra, – si spegne – il guizzo di luce che fugge dal cielo. – Non muore nel verso il raggio – di sole, – nel verso – riluce per sempre – il prodigio celeste" (*Raggio*), si direbbe quasi alla stregua di certa profezia vetero e neotestamentaria quale evento che possa realizzarsi (criterio adottato proprio dai poeti, basti per tutti Dante col suo Veltro e il suo Cinquecento-dieci e cinque), per non aggiungere addirittura, senza congetturare alcuna contraddizione, la matrice platonica e tomistica o dantesca del "Deus dictator" contenuta nella lirica *Armonia* di *Dietro la storia*: "Respiro eterno, – l'eterno fluire delle cose, – sogno o fantasma che freme – nella tela o nel verso, – palpito dell'onda – sonora o dei vasti silenzi, tu, – armonia, percorri – le vene del mondo e dei mondi, tu, – per l'uomo che cerca Dio, – di Dio sola voce". Quanto dire, per formulare un giudizio anche letterario, che dobbiamo sopra tutto a tale impianto e a tale requisito l'alto livello strutturale e tematico-stilistico delle numerose testimonianze offerte dalle

sei sillogi di Domenico Romano, che abbiamo avuto l'onore di leggere e interpretare. E allora, come ulteriore conclusione filosofico-poetica dell'intero discorso, diviene estremamente significativo ricordare che se c'è un filosofo il cui itinerario somiglia in modo impressionante a quello che abbiamo osservato, questo filosofo è non casualmente un poeta, il citatissimo Leopardi, materialista pure lui, ma sempre in polemica con le dimensioni alienanti del mondo e della società e in pari luogo problematicamente ed eudemonisticamente ansioso di "anima" e di "spirito" (*Zibaldone*, I, 601-6) e forse per questo, alla stessa maniera di Domenico Romano, altrettanto pieno di speranza ("l'uomo senza la speranza non può assolutamente vivere", in *Zibaldone* del 22-8-1821) e persino pronto ad un amore, ad una carità di tipo cristiano, addirittura alla maniera del samaritano (la carità dell'uomo, anche "sommamente sventurato", che "sia portato a servire e beneficar gli altri, anche quelli che o gli sono del tutto indifferenti, o anche odiosi", in *Zibaldone* del 5-2-1821).

GRAZIA MELLI

IL ROMANTICISMO CRISTIANO DI ALESSANDRO
MANZONI E LE OSSERVAZIONI SULLA MORALE CATTOLICA *

Ora, il sistema romantico, emancipando la letteratura dalle tradizioni pagane, disobbligandola, per dir così, da una morale voluttuosa, superba, feroce, circoscritta al tempo, e improvvida anche in questa sfera, antisociale dove è patriottica, ed egoista anche quando cessa d'essere ostile, tende certamente a render meno difficile l'introdurre nella letteratura le idee e i sentimenti, che dovrebbero informare ogni discorso. E dall'altra parte, proponendo anche in termini generalissimi il vero, l'utile, il buono, il ragionevole, concorre se non altro con le parole, allo scopo del cristianesimo; non lo contraddice almeno, nei termini. Per quanto una tale efficacia d'un sistema letterario possa essere indiretta, oso pur tenermi sicuro ch'Ella non la giudicherà indifferente, Ella che senza dubbio avrà più volte osservato quanto influiscano sui sentimenti religiosi i diversi modi di trattare le scienze morali, che tutte alla fine appartengono alla religione; quantunque distinzioni e classificazioni arbitrarie possano separarle in apparenza e in parole; Ella, che avrà più volte osservato come senza parere di toccare la religione, senza né pure nominarla, una scienza morale prenda una direzione opposta ad essa e pervenga a risultati che sono inconciliabili logicamente con gl'insegnamenti di essa; e come talvolta poi, avanzandosi o dirigendosi meglio nelle scoperte, essa stessa convinca d'errore quei risultati e venga così a riavvicinarsi alla religione, senza pur nominarla, e senza avvedersene¹.

Il passo che qui riportiamo è tratto, come è noto, dalla *Lettera sul romanticismo*, con cui nel 1823 il Manzoni espone al marchese Cesare D'Azeglio le ragioni della sua adesione al "sistema romantico".

* Questo saggio rientra nell'ambito del progetto di ricerca nazionale *Echi e motivi biblici e cristiani nella letteratura italiana fra Settecento e Novecento* diretto dal professor Pietro Gibellini.

¹ A. Manzoni, *Lettera sul Romanticismo* (redazione del 1823), in *Scritti linguistici e letterari*, T. III, *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991, pp. 223-256 (pp. 251-52)

Il riferimento alla data non è superfluo; ci troviamo ad un'altezza cronologica in cui in area lombarda le diatribe connesse alla cosiddetta polemica classico-romantica sono superate, a maggior ragione per il Manzoni, che per ritrosia e riserbo personale non ha mai accettato di proclamare pubblicamente una scelta di campo letterario. Anche in questo caso infatti la sede è del tutto privata, e per di più segnata dalla comune appartenenza religiosa con l'interlocutore; e questo fornisce il presupposto di un'intesa preliminare sull'importanza del rapporto fra letteratura, scienze morali e religione.

È questo un tema che il Manzoni ripetutamente affronta nel corso della sua riflessione letteraria, e che qui approda ad una formulazione diretta ed esplicita, quale è richiesta e consentita dal confronto tra due intellettuali cristiani.

Perché di questo si tratta, nei termini discreti, ma rigorosi, con cui il problema viene proposto, di definire le possibilità di intervento consentite all'intellettuale cristiano nel processo di formazione di una coscienza collettiva, non necessariamente e dichiaratamente cristiana, ma pure riconducibile allo "scopo del cristianesimo".

La tematica dei rapporti fra cristianesimo e "spirito del secolo", programmaticamente affrontata nel capitolo di apertura della seconda parte, inedita, delle *Osservazioni sulla morale cattolica*², viene qui ripresa, come argomento centrale e ineludibile per il letterato cristiano, calato nel flusso di un dibattito culturale che inevitabilmente presuppone il rapporto con la religione.

Se dunque l'appartenenza romantica è una scelta letteraria che ha attinenza con l'appartenenza religiosa, l'appartenenza religiosa è una scelta ideale che prevede ed impone strategie culturali adeguate.

In questo senso la carriera letteraria del Manzoni, dagli *Inni Sacri* in poi, presenta un percorso di straordinaria coerenza nella proposta di temi e forme di ispirazione cristiana, segnato da tappe di riflessione e di ripensamento, in cui il rapporto diretto con le fonti della tradizione vetero e neo testamentaria viene confrontato e rivisto alla luce delle esperienze che emergono dal dibattito culturale contemporaneo.

Se, sul piano della presenza delle fonti di riferimento, gli *Inni*

² Per le *Osservazioni sulla morale cattolica* il testo di riferimento è A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, a c. di R. Amerio, 3 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1965; le citazioni sono seguite dalla sigla Oss e dalla indicazione del volume, in numeri romani, e della pagina, in numeri arabi. "Spirito del secolo" è il titolo del primo capitolo della seconda parte delle *Osservazioni sulla morale cattolica*.

Sacri rappresentano la sede privilegiata per una verifica delle competenze scritturali del poeta³, l'impegno profuso nella creazione di un modello di tragedia cristiana, e poi di un romanzo, in cui campeggia non solo e non tanto il tema della provvidenza, ma anche e soprattutto la immagine di una chiesa militante, in cui la fedeltà al messaggio evangelico trionfa non ostante il peso dei limiti segnati dall'appartenenza umana, forniscono la conferma dell'impegno assiduo speso nella fondazione di una letteratura italiana moderna di ispirazione cristiana e civile al tempo stesso.

Si tratta comunque di un impegno praticato più che esibito, di cui l'interlocutorio con Cesare D'Azeglio rappresenta uno dei rari documenti, per altro originariamente destinato ad un confronto privato, e solo tardivamente riproposto dall'autore nell'edizione delle *Opere varie*⁴, in cui assume al ruolo di pubblica manifestazione della intrinseca solidarietà fra la militanza letteraria e l'appartenenza religiosa.

Una solidarietà che dopo l'evento clamoroso della conversione rappresenta per il Manzoni un motivo costante di riflessione, come appare dai *Materiali Estetici*, e in particolare dalla sezione dedicata alla moralità delle opere tragiche, che accompagnano e illustrano il processo laborioso di fondazione e di legittimazione di un modello di tragedia moderna, dotata dei requisiti morali richiesti dalla militanza cristiana⁵.

Fra i vari problemi che lo scrittore affronta in queste pagine, destinate ad un uso privato di approfondimento, spicca infatti con evidenza l'interlocutorio con i moralisti francesi del Seicento sulla compatibilità costitutiva della tragedia con la morale cristiana; ed è opportuno sottolineare che si tratta di un argomento tutto interno al

³ Per la segnalazione delle fonti vetero e neo- testamentarie negli Inni Sacri rinvio ai commenti recenti di C. Leri (a c. di), A. Manzoni, *"Inni sacri" e altri inni cristiani*, Firenze, Olschki, 1991; P. Azzolini (commento e note di), A. Manzoni, *Tutte le poesie (1797-1872)*, Venezia, Marsilio, 1992; F. Gavazzeni (a c. di), A. Manzoni, *Inni Sacri*, Fondazione Bembo, Ugo Guanda Editore, Varese 1997.

⁴ Sulle vicende editoriali della *Lettera sul romanticismo* rinvio a C. Riccardi, *Lettera sul romanticismo. Note ai testi*, in Manzoni, *Scritti letterari* cit., pp. 471-77 (pp. 475-76), e per la edizione nelle *Opere varie* p. 485).

⁵ A. Manzoni, *Materiali Estetici*, a cura di C. Riccardi, in Manzoni, *Scritti letterari* cit., pp. 4-5. Sul tema specifico mi permetto di rinviare a G. Melli, *La moralità delle opere tragiche e lo spirito del secolo. Appunti sul Manzoni*, in AA.VV., *Studi di letteratura italiana per Vito Masiello*, a c. di P. Guaragnella e M. Santagata, Bari, Laterza, 2006, tomo II, pp. 89-114

dibattito culturale di matrice confessionale, che il Manzoni evita di trattare pubblicamente.

E infatti la *Lettre à M. Chauvet*, nella quale confluisce organicamente la sezione dei *Materiali Estetici* dedicata al tema delle unità di tempo e di luogo, nella edizione definitiva del 1823 non esibisce palesamente l'esigenza di legittimazione cristiana del "sistema storico", che in realtà è stato dal Manzoni elaborato e previsto per declinare la tragedia secondo modalità suggerite dalla morale cristiana⁶.

Il riserbo che caratterizza tutto il capitolo della conversione del Manzoni si estende dunque anche a questo settore, che ad esso è per altro strettamente connesso; ma questo non esclude che il Manzoni affronti con rigore i problemi posti alla sua coscienza religiosa e civile dalla definizione di un ruolo intellettuale di cui egli valuta tutta la inedita attualità, e sono proprio gli anni inclusi fra il 1815 e il 1823 che presentano i documenti più significativi del dibattito interiore suggerito dal confronto fra la morale cattolica e lo "spirito del secolo".

A mio parere non rientrano in questo capitolo gli *Inni Sacri*, la cui prima edizione appare, come è noto, nel 1815⁷.

Negli *Inni sacri* la proclamazione del messaggio cristiano è formulata sulla falsariga del dettato vetero e neo - testamentario, talora mediato dalla memoria dei moralisti francesi e integrato da citazioni liturgiche e da richiami patristici.

La voce fuori campo che in essi proclama la perennità del Vangelo risuona nell'ambito di una comunità di credenti, "fratelli" nella celebrazione del "santo rito", e nell'ossequio ai precetti che da esso derivano (*Resurrezione*), o "testimoni" consapevoli dell' "alta promessa" profeticamente formulata da Maria, (*Il nome di Maria*) o "tementi dell'ira ventura", convenuti alla celebrazione del "mestissimo rito" della *Passione*.

Nel clima appartato della conversione, il poeta celebra la buona novella per "i giusti" e i "beati", partecipi di un'appartenenza "celeste", proposta "come segno / Della gioia che verrà" (*Resurrezione*)

La chiesa che viene qui presupposta è una chiesa remota dalla storia e dai suoi conflitti, evocati nel canto corale con cui nel *Natale*

⁶ Sulla *Lettre à M. Chauvet*, considerata come punto d'approdo della riflessione teorica proposta nei *Materiali Estetici*, è d'obbligo il rinvio a C. Riccardi, *Un grande intreccio teorico: la Lettre à M. Chauvet. Premessa a un saggio di commento*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", III, 2, 2000, pp. 461-494

⁷ Di "una professione di fede soggettiva" parla, a proposito dei primi quattro inni, F. Gavazzeni, nella introduzione a Manzoni, *Inni Sacri*, cit., p. XXXVII.

viene propiziato il sonno del “Fanciul celeste”, al riparo dalle “tempeste” che trascorrono “l’empia terra”, e nella preghiera finale della *Passione*, che ricorda “i dolori onde il secolo atroce / Fa dei buoni più tristo l’esiglio”.

Il poeta convertito presta la sua voce alla celebrazione dell’annuncio evangelico, che inaugura “novo patto eterno”, “nova franchigia” e “genti nove”, “nove conquiste” e “nova pace”, (*Pentecoste*) e proietta nella dimensione della vita ultraterrena la sete di giustizia che la dimensione umana non appaga.

In questo senso gli *Inni Sacri* appaiono come la espressione della fede del neofita, per il quale “tutto si spiega col Vangelo, tutto conferma il Vangelo” (Oss I 6), e il messaggio risulta appagante nella sua intrinseca compiutezza, per cui “i misteri conciliano le contraddizioni, e le cose visibili s’intendono per la notizia delle cose invisibili” (*ivi*).

In questa prospettiva la pubblica manifestazione dell’appartenenza cristiana, che l’edizione degli *Inni Sacri* sancisce, segna nel percorso dell’impegno intellettuale del Manzoni la conclusione della vena celebrativa interna alla comunità dei credenti e inaugura il tempo del confronto con la cultura contemporanea, nei termini che saranno in seguito dichiarati nella lettera sul romanticismo, e riprendo la citazione richiamata in apertura, selezionando il passo in cui lo scrittore afferma che “le scienze morali [...] tutte alla fine appartengono alla religione”, e “senza parere di toccare la religione, senza né pur nominarla, una scienza morale [...] avanzando, o dirigendosi meglio nelle scoperte”, si concilia “con la religione, senza pur nominarla, e senza avvedersene”⁸.

Il presupposto della convergenza fra cristianesimo e scienze morali accompagna la riflessione sulla tragedia, ed è materialmente comprovato dalla stretta relazione che la redazione del *Carmagnola* instaura con *l’Histoire des républiques italiennes* del Sismondi, che è a sua volta l’oggetto della confutazione manzoniana sviluppata nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*.

Uno sguardo attento alla cronologia manzoniana di questi anni fornisce la conferma di una ricerca serrata sugli spazi e i limiti di confluenza tra cristianesimo e cultura secolare.

La stesura dei primi due atti del *Carmagnola*, interrotta dall’abbozzo della *Pentecoste*, poi ripresa e a sua volta interrotta per la composizione delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, e ancora ri-

⁸ Manzoni, *Lettera sul romanticismo* cit., p.252

preso e di nuovo messo da parte per procedere alla conclusione del *Carmagnola*⁹, segna i tempi di una verifica rigorosa e assillante, che trova la propria espressione più efficace nelle pagine introduttive dell'opera apologetica¹⁰; qui il consenso fervido per la novità dell'impianto storiografico del Sismondi si affianca al dissenso dalle accuse che egli muove alla morale cattolica, e l'opera esibisce con ciò la sua natura ancipite, che si costituisce come cifra distintiva del modello di ricerca intellettuale che il Manzoni propone:

Senza ricevere tutte le opinioni dell'illustre autore, non si può non sentire [...] quante verità siano state da lui, per dir così, riabilite, che erano cadute sotto una specie di prescrizione, per l'indolenza, o per la bassa connivenza di altri storici, che discesero troppo spesso a giustificare l'ingiustizia potente, e adularono perfino i sepolcri. Egli ha voluto quasi sempre trasportar la stima pubblica dal buon successo alla giustizia: lo scopo è tanto bello, che è dovere di ogni uomo, per quanto poco possa valere il suo suffragio, di darglielo [...] Protesto però ch'io dissento dall'Autore in tutti quei casi dove egli dissente dalla fede e dalla morale cattolica [...] (Oss 5)

Il rapporto col Sismondi riguarda dunque l'ambito di "verità utili e generose [...] divenute il patrimonio di tutti i popoli colti" (Oss 415) su cui il cristiano Manzoni non può non consentire, ma su cui, al tempo stesso, egli è chiamato ad esercitare una verifica ragionata.

Ecco allora che il dibattito si estende dal dissenso verso la *Histoire* del Sismondi alla più generale deprecazione della "strana ingiustizia" usata "cogli apologisti della religione cattolica":

Parlare di dogmi, di riti, di sacramenti per combattere la Fede, si chiama filosofia; parlarne per difenderla, si chiama entrare in teologia, voler fare l'ascetico, il predicatore; si pretende che la discussione assuma allora un carattere meschino e pedantesco. (Oss I 8)

⁹ La cronologia complessa della sequenza *Carmagnola-Pentecoste* 1817-*Carmagnola* (atto II e coro)-*Osservazioni sulla morale cattolica-Pentecoste* 1819-*Carmagnola* è messa a fuoco da G. Bardazzi, nella introduzione a A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, edizione critica, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, pp. XXXI-XXXIII e LV-LVII

¹⁰ Lo "stretto rapporto Manzoni-Sismondi istituitosi nell'occasione del *Carmagnola*" rappresenta, secondo Bardazzi, il presupposto "delle lodi cavalleresamente tributata al valente avversario" nell'avvertenza *Al lettore* con cui si aprono le *Osservazioni*, cf. Bardazzi cit., pp. XXI-XXII.

La rivendicazione risentita di uno spazio “secolare” consentito alla trattazione di temi specificamente cattolici può apparire angusta e limitativa, ma sottende in realtà l’esigenza di un più ampio confronto sulle matrici cristiane della modernità e della morale che essa esprime, come appare dal fervido richiamo alla “causa” cristiana:

La nostra causa non è interessante! [...] e in tutte le questioni che toccano ciò che l’uomo ha di più serio e di più intimo, essa si presenta così naturalmente, che è più facile respingerla che dimenticarla: non è interessante! [...] e il vuoto che lascerebbe nel mondo il levarnola, è tanto immenso e orribile, che i più di quelli che non la vogliono per loro, dicono che conviene lasciarla al popolo, cioè ai nove decimi del genere umano: la nostra causa non è interessante! E si tratta di decidere se milioni d’uomini debbano abbandonare la morale che professano, o studiarla meglio e seguirla più fedelmente. (Oss I 7)

La “causa” cristiana è qui oggetto di una fervida perorazione, che sapientemente introduce alla confutazione dei suoi detrattori.

L’intellettuale cattolico esibisce in questa pagina le sue credenziali, nell’atto stesso in cui, dichiarando “la piccolezza delle osservazioni contenute in questo scritto” (Oss I 6), si richiama all’autorità dei “grandi moralisti cattolici” (ivi); le *Osservazioni* si inseriscono dunque nel solco di questa tradizione e ne ripropongono la centralità:

E più s’esamina questa Religione, più si vede che dessa è che ha rivelato l’uomo all’uomo, che essa suppone nel suo Fondatore la cognizione la più universale, la più profetica di ogni nostro sentimento.” (Oss I 6)

Le pagine introduttive forniscono dunque indicazioni di lettura preziose per il testo che presentano.

L’autorità del Vangelo, in esse proclamata, è infatti l’oggetto su cui verte tutto l’impianto del testo manzoniano, che instaura un complesso equilibrio tra la fedeltà alla tradizione e la proposizione innovativa.

I “milioni d’uomini”, “nove decimi del genere umano”, che professano la morale cattolica (e in questa sede per Manzoni morale cattolica e morale cristiana sono sinonimi), sono quindi l’oggetto di un interesse inedito da parte dello scrittore, che sperimenta la tenuta del proprio impegno religioso nella prosa ardua dell’argomentazione apologetica.

L’orientamento ambivalente, verso la tradizione e verso l’apertura innovativa, è intrinseco alla costituzione stessa delle *Osservazioni*, se

le consideriamo nella completezza del loro tracciato, che associa alla prima parte, edita, e prevalentemente incentrata sull'apologetica confutazione del Sismondi e delle accuse che la cultura del "secolo" rivolge a quella cattolica, la seconda parte, inedita, in cui ha largo spazio la riflessione critica sulle responsabilità della cultura cattolica nei confronti di quella del "secolo"¹¹.

È un equilibrio arduo, stilisticamente giocato sulla base di una consapevolezza retorica che molto deve alla confidenza del Manzoni con i moralisti francesi del Seicento, e che allude talora ai limiti comunicativi inerenti all'aridità della materia¹²:

Non potendo nemmeno tentare di portare la novità in una discussione continuata per secoli da centinaia di scrittori, né l'amenità in una materia per se arida, noi cercheremo di supplire colla brevità e colla precisione del ragionamento, confidando nell'attenzione di quei lettori pei quali è sempre interessante il vedere dimostrata ad evidenza una verità." (Oss I 105)

È la manifestazione del disappunto dello scrittore sollecito delle attese di un pubblico moderno e indifferenziato, non necessariamente ristretto all'ambito settoriale degli specialisti.

In altra occasione, le precisazioni sulla strategia testuale inerente allo "spirito oratorio" manifestano la consapevolezza retorica dell'autore e forniscono al lettore un accesso privilegiato all'officina del testo:

Fra i molti inconvenienti dello spirito oratorio [...] pei quali è spesso in opposizione collo spirito logico e collo spirito morale, uno dei più comuni e dei più sensibili è quello di esagerare il bene o il male di una cosa, dimenticando il legame che essa ha con le altre: si viene così a indebolire, o anche a distruggere un complesso di verità, per volerne troppo estendere una, e si distrugge per conseguenza anche questa." (Oss I 96)

¹¹ Sui rapporti fra la prima e la seconda parte delle *Osservazioni* si sofferma Amerio nella introduzione a A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, 3 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, vol. I, pp. XVIII-XXI, pp. LXXXVII-LXXXIX.

¹² L'importanza di questo passo è sottolineata da F. Bruni, *Intorno alla prosa delle «Osservazioni sulla morale cattolica»: implicazioni linguistiche e filosofiche*, in AA.VV., Manzoni. "L'eterno lavoro". Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni, Milano, Casa del Manzoni, 1986, pp. 91-140 (p.93), a cui rinvio per la ricca analisi sulle opzioni retoriche del Manzoni nelle *Osservazioni*.

Un'analisi stilistica dettagliata delle *Osservazioni* rivelerebbe forse mutamenti significativi di registro nel passaggio dalla prima alla seconda parte dell'opera, in cui, a prima lettura, pare di cogliere una più agile scorrevolezza discorsiva, che si impone sull'enfasi oratoria che predomina nella prima parte.

Ma alla prima parte è opportuno fare riferimento per evidenziare alcuni temi fondanti, da cui non è possibile prescindere per la comprensione dell'opera.

E in primo luogo è necessario insistere sulla centralità che il Vangelo occupa nelle *Osservazioni*, dichiarata, come si è visto, nelle pagine introduttive ("tutto si spiega col Vangelo", Oss I 6), e pragmaticamente dimostrata lungo il tracciato dell'opera, con citazioni esplicite, inserite in traduzione nel testo, e assunte come premessa e conferma delle argomentazioni proposte.

Per altro il Vangelo è assunto come il bacino in cui confluisce il patrimonio del *corpus* vetero-testamentario, e da cui defluisce quello neo-testamentario, dagli *Atti degli Apostoli*, alle lettere paoline, allargandosi poi alla patristica, all'apologetica, alla moralistica, ai testi conciliari.

Nelle *Osservazioni* il rapporto con i testi sacri è programmatico e costitutivo, in quanto essi rappresentano il nucleo fondante dell'autorità della Chiesa:

La Chiesa fonda la sua autorità nella parola di Gesù Cristo; essa pretende essere depositaria e interprete della Scrittura e della Tradizione: essa si protesta, non solo di non aver mai insegnato nulla che non derivi da Gesù Cristo, ma di essersi sempre opposta, e di volersi opporre sempre ad ogni novità che tentasse di introdursi... Essa afferma in conseguenza, che i suoi *decreti* sono conformi al Vangelo, e che non riceve le decisioni *dei Padri* che in quanto gli sono pure conformi, e sono una continuazione della testimonianza della stessa fede, e della stessa morale. (Oss I 40)

Il rapporto con la tradizione della scrittura apologetica è evidenziato e confermato dal tema ricorrente della superiorità del cristianesimo sul gentilesimo, di cui si denuncia l'"aria mortale" (Oss I 50) e si depreca la "pace orribile", nel contesto della celebrazione dei martiri cristiani, in particolare di Stefano, che "entrò il primo nella carriera di sangue" (Oss I 56)

È per altro degno di nota che l'esaltazione del martirio si associ al contenzioso che il Manzoni apre con Rousseau, di cui rifiuta l'ipotesi della coincidenza fra "tolérance civile et tolérance théologique" (Oss I 55); l'esaltazione dei martiri cristiani è dun-

que un'occasione per dimostrare l'attualità del dibattito che essa propone¹³.

Il tema delle persecuzioni contro i cristiani è comunque ricorrente, e trattato con oratoria appassionata, sulla scia della tradizione apologetica, da Tertulliano a Lattanzio ad Agostino:

Tale fu per tutti quei secoli in cui gli uomini persistettero nella incomprensibile perversità di venerare gl'idoli fatti da loro, e di far morire i giusti, tale fu sempre la condotta dei cristiani: la pace orribile del gentilesimo non fu mai disturbata, nemmeno dai loro gemiti. (Oss I 56)

E il tema è ribadito e approfondito in un passo che denuncia con vigore la perversione costitutiva del gentilesimo:

Per spiegare le persecuzioni contro i cristiani, è forza talvolta supporre che il rispetto alla vita dell'uomo era ignaro ai gentili, che è un altro mistero rivelato dal Vangelo. In quelle si veggono crudeltà incredibili commesse senza un forte impulso, si veggono principi senza fanatismo secondare il trasporto del popolo pei supplizi, non per politica, non per timore, ma direi quasi per indifferenza, perché la morte crudele di migliaia d'uomini non era forse un oggetto che meritasse un lungo esame: non si fa torto in supporre questo animo a quelli che facevano scannarsi migliaia di schiavi per una festa. (Oss I 64)

I martiri appaiono come il modello insuperato del cristianesimo, e ad essi è affiancato l'esempio dei santi vescovi, Sant'Ambrogio, San Martino di Tours, Sant'Agostino, come "veri cattolici" del cui esempio "la storia ecclesiastica abbonda" (Oss I 59); ancora una volta la celebrazione della chiesa primitiva si associa a quella della chiesa moderna, con il riferimento al ruolo "del clero cattolico in America" (ivi):

L'ira contro ogni resistenza, l'avarizia divenuta esigente in proporzione delle promesse di una fantasia esaltata, il timore che nasce

¹³ Questo presupposto è confermato e rafforzato dai richiami alla politica anticristiana perpetrata dal terrore giacobino e dall'impero napoleonico. Il tema è trattato nella prima redazione della introduzione alle Osservazioni, poi rifiutata, a mio parere, per motivi di opportunità contingente. Sulla prima redazione si veda ancora Amerio, nella Introduzione cit., pp. XXXVII-XL, e ora P. Floriani, *L'Avvertenza al lettore nelle Osservazioni sulla morale cattolica* di Alessandro Manzoni, in corso di stampa

negli animi i più determinati e li rende crudeli, [...] le passioni tutte insomma della conquista avevano snaturati affatto gli animi degli Spagnoli; e gli Americani non ebbero quasi altri avvocati che gli ecclesiastici, e questi non ebbero altri argomenti in favor loro che quelli del Vangelo e della Chiesa.” (Oss I 59-60)

A conferma della celebrazione del clero cattolico in America, lo scrittore riferisce “il noto passo di Robertson, passo importantissimo, e per l'imparzialità certa dello storico, e per l'accuratezza e moltitudine delle ricerche che lo condussero alla opinione ch'egli manifesta.” (Oss I 60)¹⁴.

Secondo Manzoni questo è un caso in cui non si verifica la parzialità faziosa nei confronti dei cristiani, che altrove egli denuncia e contesta vigorosamente:

molti scrittori hanno adoperato due pesi e due misure per giudicare dei cristiani e dei gentili. (Oss I 67)
per spiegare le vessazioni commesse col pretesto della religione, bisogna supporre uno stato d'ignoranza o di mala fede, un inasprimento degli animi, dei motivi di avversione preesistenti, dei fini nascosti, e un grado di passione che alteri l'intelletto al punto di farlo acconsentire a ciò che è prescritto da quella legge che si propone per norma.” (Oss I 59)

La denuncia della parzialità della cultura secolare nei confronti di quella cattolica è tema ricorrente soprattutto nella prima parte delle *Osservazioni*; la seconda parte, e in particolare il capitolo intitolato allo “spirito del secolo”, insiste piuttosto sulla opportunità che la cultura cattolica si dimostri aperta e disponibile al confronto¹⁵.

A prescindere dalle situazioni contingenti, che possono avere influito sulla organizzazione della materia e sulla impossibilità di collocazione editoriale per una parte di essa, le *Osservazioni* mostrano, nella loro completezza, una consapevolezza straordinaria del valore che la soluzione dei rapporti fra pensiero cattolico e pensiero laico assume ai fini della realizzazione di un contesto civile e sociale moderno.

Manzoni ha le idee chiare sulla importanza che il dibattito culturale riveste nella formazione dell'opinione e del costume; se, come egli afferma in una pagina che abbiamo già presa in considerazione,

¹⁴ Il richiamo è dettagliato nella nota di riferimento, in cui il Manzoni specifica: “Robertson, Storia dell'America. Pisa 1780 vol. 2 pag. 421.”

¹⁵ Sul capitolo dedicato allo “Spirito del secolo” si veda Amerio, Introduzione cit., pp. CXII-CXVI.

i nove decimi del genere umano professano la morale cattolica (Oss I 6), è inevitabile che il pensiero laico si confronti con essa da pari a pari; ma è altrettanto inevitabile che la cultura cattolica si confronti con le conquiste del pensiero moderno e le riconosca senza frapporte “pietre d’inciampo”:

Ora questo fanno, forse senza avvedersene, forse credendo invece far bene, molti che nello spirito di un secolo pretendono condannare, con argomenti religiosi, opinioni non solo innocenti, ma ragionevoli, ma generose, opinioni le opposte delle quali sono talvolta assurde. Dal che, mi sembra, che ai nostri giorni sia necessario guardarsi più che non lo sia stato mai, giacchè non giova dissimularlo, il più comune rimprovero che si fa oggidì alla religione, si è che dessa conduca a sentimenti bassi, volgari. Gli oppugnatori di essa parlano come se la filosofia mondana fosse salita ad una sfera di pensieri più elevata, più pura, più celeste che non quella a cui il Vangelo ha portata la mente umana. Ah! Quanto questo inganno è più grande e più pericoloso, tanto più deve essere lo studio per non dare alcun pretesto ad alcuno di cadervi.” (Oss II 444)

Con questa esortazione Manzoni richiama l’intellettuale cattolico alle sue responsabilità: “[...] coloro che possono influire sulle idee o sulla manifestazione delle idee altrui [...] sono obbligati a studiare, e ad ascoltare” (Oss II 424); è loro dovere uscire “[...] dall’atmosfera generale delle idee, e trasportarsi in un campo più tranquillo e sereno, per consultare più la ragione propria che le mille voci concordi su un oggetto” (Oss II 422); questo comporta che essi rifiutino la “tirannia di opinione” (Oss I 416), che induce a posizioni preconcepite, ed è “vaga di parlare, e nemica di ascoltare, e di dare spiegazioni” (Oss II 416); la necessità di stabilire un confronto appassionato fra “la legge divina e le idee predominanti in un’epoca” (Oss II 421) impone di “esaminar tutto, ed anche lo spirito del secolo”. (Oss II 416-17)

Sono tutti suggerimenti fondati sul presupposto dell’assoluta verità che la dottrina cattolica proclama. Essi non mancano per altro di una intrinseca valenza pragmatica e applicativa, come appare dalla proposizione di un insieme di criteri operativi che muovono dal riconoscimento della naturale “avversione” dell’uomo “alle distinzioni” e mostrano invece la opportunità di procedere al confronto insistendo sulle verità particolari:

L’uomo è sistematico per natura: egli tiene al complesso delle sue opinioni più che ad ognuna di esse in particolare, ed ama meno la verità particolare che crede vedere in ciascuna di esse, che il risultato di tutte, che riguarda particolarmente come l’opera della sua rifles-

sione. Per conseguenza di questa disposizione egli sarà avverso ad ogni potenza intellettuale che pretenda far distinzioni in queste sue opinioni, e preferirà di difenderle tutte, combattendola come parte avversaria, che riceverne la sentenza come da giudice. [...] Questa avversione alle distinzioni si mostra sempre in quelli che tengono opinioni esagerate e sistematiche [...] Questa è una delle ragioni, a mio credere, per le quali siamo così pronti a credere una serie d'idee tutte contrarie allo spirito di religione, mentre converrebbe ad una ad una paragonarle con essa. Eppure come questa mescolanza di vero e di falso può facilmente esistere in tutte le idee degli uomini, facilmente si trova poi anche nel complesso di quelle che formano ciò che si chiama lo spirito di un secolo [...] (Oss II 429-31).

Nel processo di strutturazione delle *Osservazioni* questa proposizione rappresenta una premessa basilare, che consente allo scrittore di definire l'ambito della dottrina, cui egli professa una fedeltà assoluta, dall'ambito degli abusi, sia pure compiuti, come questo passo sottolinea, con le migliori intenzioni.

Anche su questo le posizioni del Manzoni sono irrituali ed esplicite, dichiarate con la suprema libertà di chi si riconosce senza riserve nella dottrina della Chiesa, e proprio per questo rifiuta interpretazioni e pratiche devianti:

Gli abusi che si giustificano con un pretesto religioso, ma che in realtà si sostengono per fini temporali, io non pretendo in nulla difenderli, protesto anzi di bramare ardentemente che sieno sempre più conosciuti, e condannati da quegli stessi a cui potessero sembrare utili [...] Ma pur troppo alcuni di quelli che in monte confessano l'esistenza degli abusi, non sanno poi trovarne uno solo, quando si venga a specificarli: difendono tutto ciò che esiste, e se si domandasse loro di citare un solo abuso non lo saprebbero forse rinvenire." (Oss II 510).

Con la stessa libertà lo scrittore si esprime, nella prima parte delle *Osservazioni*, sul tema intrigante della funzione del direttore spirituale, che chiama in causa i suoi rapporti col Tosi, e gli fornisce una buona occasione per segnalare i limiti della dipendenza personale:

Quegli che deve decidere in causa propria, e che desidera di operare secondo la legge divina [...] è savio se ricorre ad un consigliere che per istituto e per ministero deve aver meditato la legge divina [...] Ma del consiglio che gli vien dato egli è sempre giudice, la decisione dipende dal suo convincimento [...]. (Oss I 161)

Dalla lettura che fin qui abbiamo proposta delle *Osservazioni* emerge l'ipotesi di una coerenza di fondo fra la prima e la seconda

parte, ma, al tempo stesso, di una cautela maggiore praticata nella prima parte, presumibilmente in relazione al controllo esercitato su di essa dal Tosi, molto sollecito dell'affidabilità dottrinarina del pupillo spirituale.

Un'indagine più dettagliata sulle due sezioni dell'opera potrebbe fornire elementi utili per definire la qualità dei rapporti che fra esse intercorrono; allo stato attuale delle conoscenze, una lettura d'insieme consente comunque d'insistere sulla importanza che l'esperienza delle *Osservazioni* assume nel suo complesso nella biografia intellettuale del Manzoni.

Motivi di contiguità cronologica impongono di collegare la stesura delle *Osservazioni* alla cosiddetta crisi del 1817, connessa, a quanto pare, alle perplessità suscitate nel Manzoni dalla connivenza politica della chiesa con le potenze assolutiste¹⁶; e tracce di questa problematica emergono nel primo abbozzo della Pentecoste, del 1817, dominato dalla presenza di un Dio che opera per la liberazione del suo popolo dalla servitù¹⁷.

Sulla linea di questo tracciato le *Osservazioni* forniscono l'occasione di una sistemazione intellettuale, di cui è oggetto la definizione dell'ambito entro il quale sussiste per il cattolico il vincolo dottrinario.

A monte e a vale di questo processo si colloca l'elaborazione della Pentecoste, nelle due redazioni del 1817 e del 1819¹⁸. Se sovrapponiamo le due redazioni, risulterà che in entrambe il poeta assume come nucleo tematico fondante, da illustrare e dimostrare nella varietà delle sue articolazioni, il tema del rinnovamento prodotto dall'evento pentecostale, che porta a compimento il processo cristologico della redenzione e sancisce la missione della chiesa di conservare e diffondere il messaggio evangelico "a tutte le genti".

¹⁶ Su questo tema, e bibliografia pertinente, è ancora attuale il saggio di A. Accame Bobbio, *La crisi manzoniana del 1817*, Firenze, Le Monnier, 1960.

¹⁷ Per il testo della Pentecoste, nelle tre fasi redazionali, si veda Manzoni, *La Pentecoste*, Strenna UTET 1962, a c. di L. Firpo. Il retroterra ideologico che presiede al processo redazionale della Pentecoste è illustrato da S.S. Nigro, *Alessandro Manzoni, in La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 7, tomo primo, *Il primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1977, pp. 431-671 (pp. 472-75). Sul "caso della Pentecoste" si sofferma Gavezzenì cit., pp. XXXII-XXXVIII, al quale rinvio anche per i richiami alla bibliografia pertinente.

¹⁸ I riferimenti alla Pentecoste del 1817, alla Pentecoste del 1819 e alla redazione definitiva del 1822 sono segnalati dalle sigle P17, P19 e P22.

Se questo è il nucleo concettuale, profondamente diverso è l'assetto strutturale e formale con cui esso viene proposto in P17 e in P19.

P17 è infatti impostato secondo un'ipotesi cronologica, che presiede alla celebrazione in sequenza dei due luoghi emblematici in cui si manifesta il progetto dell'alleanza fra Dio e l'uomo, il Sinai, "Monte ove Dio discese", e Gerusalemme, "Poi che sui colli suoi / Scese il potente spirito", e in cui si compie quindi la scansione epocale che il cristianesimo produce nella storia umana: "Terra, di Dio scordata, / Chi ti cangiò così? / Qual raggio mai le tenebre / Di quegli eletti aprì [...]?".

Sul tema del "cangiamento" il poeta lavora assiduamente, per illustrarne la portata di sostanziale innovazione, dalle "tenebre" della chiesa nascente alla "tanta luce" della chiesa consacrata dallo spirito. Ma di fatto in P17 il suo impegno è limitato al primo termine della contrapposizione, quello relativo alle "tenebre" della chiesa nascente, che egli si sforza di illustrare affaticandosi sulla similitudine fra "il mesto stuol confuso" dei "trepidanti apostoli" e "lo stuolo immoto / de' non pennuti ancor" che attendono invano il ritorno della madre, colpita dal cacciatore. Lascia invece cadere il secondo termine della contrapposizione, e lo riprende nelle due strofe finali che rappresentano la discesa dello spirito: "Ecco un fragor s'intese / Qual d'improvviso turbine / Fiamma dal cielo ei scese / E sovra lor risté".

Su questa soluzione si interrompe P17, e l'inno cede il passo alla composizione delle *Osservazioni*, che forniscono al poeta la materia necessaria ad impostare la celebrazione della chiesa militante, evocata già in P19, come poi in P22, dall'apostrofe iniziale "Madre dei Santi, immagine / Della città superna, / Del sangue incorruttibile / Conservatrice eterna."

In P19 si assiste infatti ad un audace ribaltamento strutturale di P17, perché l'immagine trionfale della chiesa militante si accampa in apertura, esaltata dal contrasto opposto con quella della chiesa nascente, che qui è reso sintatticamente e metricamente funzionale alla celebrazione della forza generatrice dell'evento pentecostale.

E infatti la forte inarcatura, stabilita fra due strofe diverse, che congiunge la rappresentazione della chiesa nascente a quella della chiesa pentecostale, condensa efficacemente l'*iter* cronologico e marca al tempo stesso la scansione fra il momento della paura e quello della consacrazione vittoriosa: "Cheta in riposte mura / Fino a quel sacro dì // Che sovra te lo Spirito / Rinnovator discese [...]"

Il retroterra dottrinario fornito dalle *Osservazioni sulla morale cattolica* lascia una traccia evidente nella immagine della chiesa come

città superna, città posta sul monte, come “segnal dei popoli”, dotata della parola di vita. La dettagliata e faticata celebrazione gerosolimitana del 1817 (“Ma tu più cara a Dio / Sionne, or di silenzio / Coperta e non d’obblio”) è qui sottoposta ad un processo di condensazione allusiva; non la Gerusalemme terrena, che di quella celeste rappresenta l’anticipazione incompiuta, ma la Chiesa, città posta sul monte¹⁹, è oggetto del canto celebrativo del poeta, “Poi che sui colli tuoi / Scese il potente Spirito”.

Risale al 1819 anche l’elaborazione del tema della polilalia, già introdotto nell’ultima quartina di P17, “Sui labbri indotti il vario / Mirabil suono Ei pose, / Da quel parlar pensose / Pender le genti Ei fè.”

In P19 il significato dell’evento miracoloso, che sancisce la consegna alla chiesa di ammaestrare tutte le genti, e quindi ne proclama la cattolicità, è esaltato dalla similitudine “Qual su la terra il rapido / Lume del sol discende”, che approda già in questa fase alla soluzione “Come la luce rapida / Piove di cosa in cosa”²⁰.

Dal percorso tracciato, parziale ma indicativo, emerge la forte carica dottrinarina intrinseca al vigoire creativo di P19.

Non è possibile in questa sede procedere ad un’analisi dettagliata del testo e alla segnalazione esaustiva dei debiti che P19 instaura con le *Osservazioni*, ma un tema mi pare importante ricordare, per la centralità che esso assume nelle *Osservazioni*, e che può fornire elementi necessari a illustrare la pregnanza tematica intrinseca all’evo-cazione poetica.

Mi riferisco all’appello “Uomo che innanzi agli idoli / Chini la fronte al suolo” (“Adorator degl’idoli / Sparso per ogni lido”), che integra la rievocazione evangelica della polilalia (“Tal risuonò mol-teplice / La voce dello Spiro; / L’Arabo, il Parto, il Siro / In suo sermon l’udì.”)

¹⁹ In P19 e in P22 “Quando, segnal dei popoli, / Ti collocò sul monte”; in Oss I 37, “Stanco e smarrito l’uomo si rifuggerà alla città posta sul monte, ed essa non gli darà asilo?”, con il rinvio alla fonte evangelica, del tutto pertinente alla immagine di P19 e P 22: “Non potest civitas abscondi supra montem posita” (Matth. V. 14.)

²⁰ Questa similitudine attinge secondo Nigro all’anonimo trattato *Della virtù militare*, attribuito in prima battuta a Francesco Lomonaco, e in seguito a Bruno Galiano (Nigro cit., p. 545, n.43); più persuasiva appare la derivazione da S. Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron*, proposta da F. Mancini, *Tradizione scritturale e mistico-liturgica dagli “Inni Sacri” ai “Cori” tragici*, in AA.VV., *Omaggio ad Alessandro Manzoni nel bicentenario della nascita*, Accademia Properziana del Subasio, Assisi, 1986, pp. 107-128 (p. 116).

Il tema del gentilesimo, su cui le *Osservazioni*, come abbiamo sopra richiamato, torna con insistenza, è qui ripreso con efficacia, come appare dal distico “A lui dall’empie immagini / La terra al fin ritorni”, e ulteriormente evidenziato dall’appello “E voi che aprite i giorni / di più felice età”, che proclama l’avvento di un’era nuova, i cui figli sono consacrati “al Santo”; e P19 celebra, come le *Osservazioni*, la testimonianza estrema del martirio: “È sorta una progenie / Di vergini e di prodi”, “son vergini / Che in loro amor secure / Porger vedeste il candido / collo alla scure”.

Il tema del martirio scompare nel percorso redazionale; ma evidenziarne la presenza temporanea è utile per cogliere la contiguità tematica fra P19 e le *Osservazioni*.

Non è meccanico, né automatico, che la contiguità cronologica implichi la contiguità tematica; ma essa implica per lo più una rete di richiami e riferimenti intertestuali, che quanto meno aiutano a definire la stratigrafia di un testo.

Nel caso specifico, la stratigrafia consente di verificare la coerenza di un percorso dottrinario che si interroga e si sperimenta sulla varietà dei linguaggi letterari.

Che per il Manzoni degli *Inni Sacri* il retroterra della scrittura e della tradizione vetero e neo-testamentaria rappresenti un termine di confronto imprescindibile è quasi tautologico; ma il modo specifico in cui il confronto si attua e prende forma è comunque oggetto di curiosa attenzione.

SALVATORE MENZA

I PARAVERBI DEL SICILIANO

1. Introduzione

Scopo del presente lavoro è individuare e descrivere i principali esempi di paraverbo in siciliano e nell'italiano regionale di Sicilia¹. Secondo quanto proposto in Menza 2006, il paraverbo è una sottoclasse del verbo (denota, infatti, un evento e riempie il nodo testa del SV) caratterizzata da proprietà lessicali tali da risultare invariabile e incompatibile con la negazione e la subordinazione. L'introduzione del paraverbo all'interno del sistema delle parti del discorso ha l'effetto di modificare l'intero sistema, rendendolo più economico e migliorandone la potenza descrittiva. Il paraverbo, infatti, sostituisce la classe dell'interiezione (il cui concetto e la cui definizione tradizionali risultano inadeguati²) e si presta a descrivere singoli lessemi tradizionalmente assegnati in modo insoddisfa-

¹ Al paraverbo in generale è dedicato il secondo capitolo della mia Tesi di Dottorato, *Metalessicografia tra lingua e dialetto. Per una revisione di alcune categorie nella modellizzazione del lessico* (XV ciclo, Dipartimento di Filologia moderna, Università di Catania, coordinatrice la Prof.ssa M. Spampinato, tutor il Prof. S. C. Trovato, a.a. 2003/2004), ora in Menza 2006.

² In particolare, la definizione tradizionale di interiezione come parola-frase (Poggi 1981 e 1995, Brøndal 1948, pp. 137-139, Tesnière 1959 (trad. it. 2001, pp. 67), Graffi 1994, p. 204) è inadatta a descrivere le interiezioni che reggono un complemento, come *accidenti (a te)*, *evviva (il re)*, che hanno un comportamento chiaramente verbale (reggono un argomento interno al quale assegnano un ruolo semantico e costituiscono una frase minima assieme a quest'ultimo). Le interiezioni che non reggono alcun complemento (ad es. *ahi*) sono pure considerate paraverbi, ma paraverbi privi di argomento interno, ed assimilate, dunque, a verbi intransitivi o zerovalenti (cfr. Menza 2006, pp. 28-29), in grado di costituire delle frasi senza il concorso di altri elementi (es. *piove* o *nevicava*).

cente³ ad una o più altre categorie (per comodità esplicativa, forniamo alcuni esempi tratti dall'italiano): avverbio (es. *chissà*, un argomento interno → 'pV (paraverbo) + SC (sintagma del complementatore)': *chissà se/chi verrà*, *chissà che non arrivi*), aggettivo (es. *certo*, con focus fonologico obbligatorio: *CERTO che voglio venire!* 'pV + SC'), congiunzione (es. *volesse il cielo* → 'pV + SC': *volesse il cielo che tutto andasse bene!*), preposizione (es. *lungi* → 'pV + SP-da (+ SN)': *lungi da me una simile idea!*), sostantivo (es. *niente* → 'pV + (SN)': *niente biscotti*, o, con argomento in topic, *biscotti niente*). È, inoltre, possibile ricondurre al paraverbo alcune categorie per intero, come ad es. la profrase (*sì, no* → 'pV + SC (sottoPONIBILE ad ellissi)': *sì che voglio partire!*) e la locuzione di comando (Gradit, es. *avanti tutta*) e tutti i verbi che hanno perso l'originaria capacità di flettersi, come il pop. *dice* (*dice che era un bell'uomo* 'pV + SC'), o le forme *vendesi* e *affittasi* (*vendesi due appartamenti* 'pV + SN') (V. Menza 2006, § 3.3). In tal modo, il numero complessivo delle parti del discorso diminuisce ed è possibile utilizzare un'unica rappresentazione sintagmatica per tutti i tipi di enunciato. Grazie alla teoria del paraverbo, infatti, è possibile rappresentare come proiezioni estese del verbo anche gli enunciati costituiti da taluni elementi nominali, dalle profrasi e dalle interiezioni, essendo tali categorie considerate, appunto, come nient'altro che tipi particolari di verbi.

Il comportamento dei paraverbi è sintetizzato nella definizione descrittiva in (1), mentre le caratteristiche lessicali che motivano tale comportamento sono specificate in (2) (cfr. Menza 2006, § 3.5):

(1) Definizione descrittiva di Paraverbo

Il *paraverbo* (pV) è una parola invariabile in grado di costituire una frase principale minima⁴ assieme agli argomenti richiesti dalla sua valenza e specificati dalla sua struttura argomentale. Nell'indicatore sintagmatico, pV riempie il nodo testa del SV. pV è incompatibile con la negazione.

(2) Definizione teorica di Paraverbo

a. Il paraverbo è un verbo, con le seguenti caratteristiche:

³ Si rimanda a Menza 2006 per una discussione dell'inadeguatezza di tali categorizzazioni tradizionali.

⁴ Indipendente, coordinata o anche parentetica.

- b. proietta lessicalmente un argomento esterno implicito PRO non commutabile con altri SN (es. [PRO *accidenti*_{PV} [*a te*]_{SN}]_{SV});
- c. ha precompilate nella propria entrata lessicale:
 - 1. la polarità (o solo positiva o solo negativa)⁵;
 - 2. una sola modalità (forza illocutoria), che è in grado di realizzare;
 - 3. il focus fonologico o la compatibilità con esso (tre valori: i) paraverbo sempre con focus, ii) sempre senza focus, iii) indifferente);

Da (2)a discende la proprietà del paraverbo di realizzare, assieme ai propri argomenti, una frase minima. Questa, infatti, è una delle caratteristiche principali dei verbi.

Da (2)b deriva la proprietà dell'invariabilità quanto a tempo, persona e numero. PRO in posizione di soggetto, infatti, è incompatibile con le frasi a flessione finita⁶.

Da (2)c1 discende come conseguenza l'incompatibilità del paraverbo con la negazione (**non accidenti a te*). Poiché la polarità è già implicita nel paraverbo, essa genera incompatibilità con l'espressione esplicita (mediante morfema dedicato) della polarità, ad es. mediante l'aggiunta del *non*. Si tratta di una sorta di blocco operato dal sistema nei confronti di enunciati in cui uno stesso tipo di informazione (la

⁵ La polarità, si badi, è riferita al paraverbo, cioè alla testa, e non a un eventuale complemento frasale. L'assegnazione di polarità al complemento frasale è una proprietà lessicale di alcuni paraverbi, come ad es. *sì* e *no*, indipendente dalla proprietà generale di tutti i paraverbi di essere predefiniti mediante una polarità. *Sì*, ad es., ha precompilata nell'entrata lessicale, in quanto paraverbo, la polarità positiva; in più, assegna polarità positiva al proprio argomento SC.

⁶ PRO è il soggetto implicito dei verbi non finiti (gerundio, infinito). L'incompatibilità di PRO con la flessione finita è stata spiegata in modi diversi: inizialmente, attraverso il Teorema di PRO (PRO non può essere retto e FLESS temporalizzato sarebbe in grado di reggerlo, v. Haegeman 1996 cap. 5); successivamente, ricorrendo all'ipotesi del Caso Nullo assegnato a PRO per accordo da FLESS non temporalizzato (Chomsky e Lasnik 1991) o, per reggenza, dalla testa FIN specificata negativamente (si tratta di una categoria funzionale che domina direttamente FLESS, e che specifica se la frase è a verbo finito o meno; può ospitare complementatori "non finiti" come *di*, *a* e *per*) (Rizzi 1997). Per le motivazioni dell'ipotesi che PRO sia proiettato dai paraverbi come argomento esterno, si rimanda a Menza 2006, pp. 76-83.

polarità) sia espressa da più morfemi (ad es. il paraverbo e la negazione), con o senza contraddizione nel valore espresso dall'uno e dall'altro morfema⁷.

Da (2)c2, infine, dipende l'invariabilità quanto al modo. La variazione del modo verbale consente di realizzare con il medesimo verbo diversi tipi di atti linguistici (dichiarativo, ottativo, iussivo ecc.), ma ciò non può avvenire coi paraverbi. Infatti, poiché nei paraverbi la modalità è già specificata lessicalmente e in modo rigido (ad es. *evviva* è ottativo, *avanti tutta* è iussivo, *caspita* è esclamativo, *permesso?* è interrogativo) un'ulteriore specificazione mediante un morfema indipendente potrebbe risultare incongruente con la prima (ad es. iussiva vs. ottativa), o, se congruente (ad es. ottativa + ottativa), ridondante, e questo ne motiverebbe il blocco. La lessicalizzazione della forza illocutoria, a sua volta, può essere correlata all'incompatibilità con la subordinazione (**dicono che/di accidenti*, **vogliono caspita*). La forza illocutoria, infatti, è connessa con l'atto linguistico, che è realizzato dall'enunciato (la frase indipendente), e non dalle singole subordinate, che sono sempre prive di una propria forza illocutoria. Tale caratteristica delle subordinate fa sì che ogni periodo, per quanto complesso, risulti sempre associato a una forza illocutoria e a non più di una (il che renderebbe il periodo ininterpretabile semanticamente e pragmaticamente). Ora, poiché il paraverbo è stabilmente associato ad una forza illocutoria, se una frase paraverbale fosse incassata all'interno di una frase sovraordinata, il periodo che ne risulterebbe sarebbe malformato, perché sarebbe associato a due forze illocutorie, quella associata alla sovraordinata e quella associata lessicalmente al paraverbo.

2. I paraverbi siciliani per classi valenziali

Nei paragrafi che seguono, sono analizzati i principali paraverbi del siciliano (i più interessanti per le loro caratteristiche, non solo sintattiche, e il cui tipo lessicale non sia presente nell'italiano⁸) raggruppati in base alla loro valenza e al tipo di argomenti che

⁷ È cioè indifferente il fatto che paraverbo e morfema esplicito di polarità veicolino lo stesso valore (positivo e positivo, negativo e negativo), o che, invece, veicolino valori diversi (ad es. paraverbo positivo e negazione).

⁸ Salvo diversa indicazione, gli esempi del siciliano fanno riferimento al dialetto di Catania.

sottocategorizzano. Nessuna distinzione è operata in base alla complessità del lessema (non vengono distinti, cioè, i paraverbi monorematici da quelli polirematici). Quando un paraverbo sia comune al siciliano e all'italiano regionale di Sicilia, si preferisce per lo più, per comodità, fornire gli esempi solo in italiano regionale.

2.1 Paraverbi monovalenti (bivalenti contando PRO)

2.1.1 'pV SN'

- a) *forza/fozza* (es. *fozza Catània!*). L'argomento potrebbe essere erroneamente considerato un vocativo (*forza, (o) Catania!*), perché il paraverbo *forza* è anche zerovalente. Si noti, però, che il significato di *forza* zerovalente è diverso da quello monovalente. Mentre, infatti, *forza* monovalente è ottativo, esprime il desiderio che il referente dell'argomento abbia successo, e l'enunciato cui dà vita può essere utilizzato anche in assenza di tale referente al momento dell'atto linguistico, *forza* zerovalente, invece, è iussivo, esprime un'esortazione rivolta al destinatario del messaggio, che deve necessariamente essere presente nel luogo e nel momento in cui l'atto locutorio avviene. Inoltre, il contorno prosodico della frase con *forza* zerovalente e il vocativo che ribadisce il destinatario del messaggio (es. *forza, Luca!*) non ammette, a differenza del contorno legato a *forza* monovalente, un unico movimento melodico con picco sul vocativo, privo di pause, e con riduzione di lunghezza e intensità sul paraverbo, richiedendo, invece, una certa prominenza anche su *forza*. *Forza* zerovalente, inoltre, può essere modificato da un aggiunto SP retto da *ccu* 'con' che indica lo strumento dell'azione a cui si esorta il destinatario (es. *forza (Giovanni) con quei remi!*).
- b) *caquali* 'macché' (es. *caquali spatu! chista alalonga è!* 'macché pesce spada! questa è alalonga!'). Tale paraverbo è marcato pragmaticamente, perché richiede un cotesto sinistro.
- c) *te'* (es. *te' i soddi e non mi stunari cchjù a testa* 'eccoti i soldi non seccarmi più'). Di origine verbale (forma apocopata dell'imperativo non dittongato di 'tenere'), è ormai privo di flessione. Che non si tratti di una forma apocopata in sincronia è confermato dalla mancanza del dittongo, normale nelle forme rizotoniche (*tieni, tiene*)⁹. Da non confondere con *ttè*, zerova-

⁹ A meno di non voler considerare ogni occorrenza di *te'* legata a una commutazione di codice (da it. standard o colloquiale a it. regionale).

lente, forse omoetimologico, che ha però diverso significato (si usa per esprimere maligna soddisfazione nei confronti di qcs. di spiacevole capitato ad altri: *ttè, accussì ti nzigni!* ‘così la prossima volta impari!’).

- d) *amara* (dialetti etnei sudorientali, Leonforte e Villarosa (EN), cfr. VS I 134 s.v. *amara*) (es. *amara tia!* ‘guai a/povero te’, *amara iddu!* ‘guai a/povero lui’, (S. Alfio, CT) *amara a to peddi!* lett. ‘a. la tua pelle!’, ‘povero te!’). Originariamente aggettivo (*amaru*, forma rimotivata a partire da *maru* < gr. μαῦρος ‘nero’ nel senso fig. di ‘triste, sventurato’¹⁰), diventando invariabile passa a paraverbo. Il costrutto con l’aggettivo (pure documentato in siciliano, v. VS I 135-136 s.v. *amaru* 4-5) è una predicazione marcata, con anteposizione del predicato e assenza della copula, resa superflua dal mutamento dell’ordine (*amaru iddu* ‘povero lui’, *amara idda* ‘povera lei’, cfr. *bello, il tuo orologio!, furba, la ragazza!*). Alla base del processo di perdita della flessione potrebbe essere la variante catanese in cui il pronome argomento è preceduto dalla preposizione *a*, che causa sistematicamente, per elisione, la cancellazione della terminazione morfologica dell’aggettivo, neutralizzando la distinzione tra maschile e femminile: *amar’a-ttia*, *amar’a iddu*. La preposizione è poi rianalizzata assieme all’aggettivo, dando vita al paraverbo *amara*. Quanto al raddoppiamento fonosintattico, non è da escludere una fase in cui *amara*, per memoria dell’antica preposizione inglobata nel significante, lo determinasse (*amar’a-ttia* > **amara-ttia*). La forma definitiva, in cui *amara* non produce raddoppiamento (*amara tia*), potrebbe trarre origine da una analogia con combinazioni in cui l’argomento del paraverbo inizia per vocale, ad es. *amara iddu* (<*amar(u) a iddu*), in cui il raddoppiamento non può comunque avere luogo: *iddu: amara iddu = tia: x, x = amara tia* (e non **amara-ttia*). La variante catanese, a causa della neutralizzazione del genere dovuta all’elisione, è anch’essa passata da aggettivo a paraverbo, ed è studiata *infra* in 2.1.2b.
- e) *àutru ca* ‘altro che’ (es. *àutru ca rrïalu, ti miritassi na sugghjat’i vastunati!* ‘altro che regalo! ti meriteresti una buona dose di bastonate!’). Il SN può essere sostituito da una infinitiva: *àutru ca iri a bballari: stasira ti stai â casa!* ‘altro che andare a

¹⁰ Per l’etimologia cfr. Trovato 2002, p. 850.

ballare: stasera rimani a casa!'. Necessita di un cotesto sinistro, o di un contesto extralinguistico equivalente, all'interno del quale si trova l'elemento (ripetuto dall'argomento SN) che il parlante intende negare, contraddire, stigmatizzare e sim. Un ulteriore cotesto destro conterrà, per contrasto, l'alternativa proposta. Il testo che viene costruito attorno al paraverbo *altro che* si connota come sarcastico. La stessa etichetta andrà attribuita, pertanto, nel lessico, al paraverbo.

- f) sic. e it. reg. sic. *senza* (es. *senza fretta!*, *senza bugie!*, *senza botte!*). Più spesso l'argomento è realizzato, con uguali funzioni, da una infinitiva con soggetto implicito (*senza correre!*, *senza insultare*, *senza spingere*, *senza dire brutte parole!*)¹¹ o da un SC il cui soggetto sia di preferenza il destinatario del messaggio (*senza che corri*, *senza che insulti!*, *senza che dici brutte parole!*, *senza che ti fai vedere!*). Indipendentemente dalla forma sintattica dell'argomento (SN, infinitiva, SC), il paraverbo *senza* esprime il divieto, diretto al destinatario del messaggio (è, dunque, deittico), di compiere l'azione riferita dall'argomento. Il SN, così, viene interpretato semanticamente come evento in cui il destinatario ricopre il ruolo di agente (*fretta* = 'avere fretta, agire di fretta'; *bugie* = 'dire bugie, mentire'; *botte* = 'dare botte' ecc.), il che spiega la preferenza per SN al plurale e senza articolo.

2.1.2 'pV SP'

- a) *accura* (es. *accura ô picciriddu!* 'attenzione al bambino!'), anche con ellissi dell'argomento.
- b) *amara* (di area catanese) (es. *amara a-mmia/a-ttia/a iddu!* 'accidenti a me/a te/a lui!'; l'incontro tra la vocale finale di *amara* e la preposizione *a* dell'argomento determina una degeminazione

¹¹ Il costrutto è notato per la prima volta, nell'it. reg. di Sicilia, da Giovanni Tropea (1976, p. 38), che lo riconduce ad un'espressione imperativale con ellissi del verbo, ad es. (tra parentesi graffe l'elemento ellittico): {*cammina/camminate*} *senza correre!* Considerare *senza* un paraverbo, piuttosto che una preposizione o una congiunzione, evita di dover postulare l'ellissi di un verbo il cui ripristino non è sempre possibile o univoco. Quale potrebbe essere, ad es., il verbo cancellato nelle frasi *senza insultare* e *senza dire brutte parole*?

Per quanto riguarda il dialetto, v. Di Benedetto 1995. Nessuna menzione del costrutto, invece, è in VS IV, p. 814 s.v. *senza*¹.

vocalica: [amarat'tia]. Il paraverbo, attestato in Sicilia anche con argomento SN, trae origine dall'aggettivo *amaru* (v. *supra* § 2.1.1d) a seguito di elisione della vocale finale a contatto con la preposizione *a*, che ne neutralizza la marca di genere (*amar(u/a/i) a > amar'a*). Il SN contenuto in SP può essere sostituito (la preposizione che regge SP non è più, però, *a*, ma *ri* 'di') da una struttura frasale con la proforma interrogativa *quannu* 'quando' in posizione di complementatore, paragonabile ad una relativa con pronomi misto: *amara ri quannu cci rissi ca puteva vènniri!* 'accidenti a quando gli ho detto che poteva venire!'. Tale struttura può ricorrere in luogo di SN perché è equiparabile, da un punto di vista funzionale e semantico, a un nominale inerentemente temporale del tipo 'il momento in cui...'. I due tipi di SP possono combinarsi dando vita a una configurazione bivalente (v. § 2.2.1): *amara a-mmia ri quannu ci rissi ca puteva vènniri!* Equivalenti a *amara* SP-*ri*, sia semanticamente che sintatticamente, sono i pV *mmalirittu* (lett. 'maledetto') e *malanova*, nonché l'it. reg. sic. *maledizione*: *mmalirittu/malanova ri quannu cci rissi ca puteva vènniri!* 'accidenti a quando gli ho detto che poteva venire', *maledizione a quando...!* *Malanova* seleziona anche un SP-*di*: *malanova di tia* 'accidenti a te'; *maledizione* seleziona anche un SP-*a*: *maledizione a te!*

- c) *ntâ lingua!*, *ntê manu!* e *u coddu* (es. *ntâ lingua/ntê manu/u coddu a-Mmaria!* 'lett. nella lingua/nelle mani/il collo a Maria!') per lanciare una maledizione (anche scherz., o come imprecazione priva della componente magico-religiosa) volta a produrre, nella persona cui fa riferimento l'argomento SP, un danno alla parte del corpo specificata, rispettivamente la lingua, le mani o il collo (meton. 'la testa' e quindi, metaforicamente, la stessa esistenza in vita). L'argomento SP può essere sottoposto a ellissi in condizioni di recuperabilità contestuale.

2.1.3 'pV SC'

La parte del discorso tradizionale invariabile e in grado di sottocategorizzare una frase è la congiunzione subordinante. Ora, poiché anche il paraverbo è invariabile, è possibile scambiare per congiunzioni (o locuzioni congiuntive) i paraverbi monovalenti che sottocategorizzano SC. Sull'inopportunità di una simile operazione si rimanda alla scheda dedicata a *iamu/iamuninni* (*infra*, item i).

Costituiscono argomento SC non solo le subordinate rette da un

complementatore (come *che, di, a* ecc.), ma anche le interrogative indirette e le esclamative dipendenti, caratterizzate da un sintagma con proforma spostato nello specificatore di SC¹² (v. *infra* le schede dedicate a *addiri, addiu, avoglia*). Che l'esclamativa sia davvero dipendente (e non una frase indipendente coordinata asindeticamente ad un paraverbo zerovalente o transitivo assoluto che costituisce frase a sé) è assicurato dal contorno intonativo e prosodico. La frase paraverbale (con complemento SC), infatti, non tollera pause ed ha un unico picco melodico in corrispondenza del paraverbo e intonazione discendente fino alla fine dell'argomento. I picchi melodici, nel caso di due frasi coordinate, sono invece due (in corrispondenza del DTE¹³ del costituente prosodico maggiore di ciascuna delle due frasi, ovvero dell'accento principale più a destra) ed è possibile separare le due frasi con una pausa. Si confrontino le seguenti due frasi dell'italiano: *accidenti! se mi piace!* (frase paraverbale senza argomenti + esclamativa indipendente) vs. *accidenti se mi piace!* (unica frase paraverbale con esclamativa dipendente dal paraverbo). Bisogna comunque precisare che, al contrario dell'italiano, il siciliano non sembra conoscere esclamative indipendenti introdotte da *su/si* 'se', e perciò, per quanto riguarda il siciliano, non c'è dubbio che l'esclamativa sia dipendente dal paraverbo: **su-mme figghja mi fa n-zuvvizzu!* 'se mia figlia mi fa una faccenda domestica!' (v. *infra* la scheda dedicata a *addiu*).

È molto frequente, inoltre, coi paraverbi che sottocategorizzano un SC, la dislocazione a sinistra del soggetto della subordinata (v. *infra* le schede dedicate a *addiuladdiri* e *capace*), che assume così, apparentemente, la posizione di soggetto del paraverbo: it. reg. sic. *capace che i ragazzi mangiano fuori* 'è molto probabile che i ragazzi mangino [lett. 'mangiano'] fuori' → *i ragazzi capace che mangiano fuori*. Lo stesso avviene nelle frasi con verbo che sottocategorizza SC: *capitava ca Ggiuanni tunnava cchjù-ttaddu* 'capitava che Giovanni tornasse [lett. 'tornava'] più tardi' → *Ggiuanni capitava ca tunnava cchjù-ttaddu*; *sàcciu ca Ggiuanni nesci* 'so che Giovanni esce' → *Ggiuanni sàcciu ca nesci*.

Analizziamo adesso nel dettaglio i principali paraverbi siciliani con struttura argomentale 'pV SC':

¹² Non è facile stabilire se *it. se/sic. su/si* si trovi nello specificatore o piuttosto nel nodo testa di SC. Cfr. Haegeman 1996, pp. 254-255.

¹³ "Designed Terminal Element" (Elemento Terminale Designato). Nella gerarchia prosodica associata ad un enunciato, è la sillaba con prominenza maggiore in ciascun livello. Cfr. Nespor 1993, p. 169.

- a) *accura* (+ SC-*a*: *accura a-nno-sciddicari!* 'attenzione a non cadere!').
- b) *addiri* e *addiu* seguiti da SC retto da *su* 'se' o, più raramente, da *ca* 'che', per esprimere disappunto, delusione e stupore per il mancato verificarsi dell'evento riferito dall'argomento frasale (l'argomento, quando è retto da *su*, potrebbe essere analizzato anche come interrogativa indiretta). Tale evento è considerato dal mittente come necessario, normale, dovuto, in base alle circostanze, e pertanto atteso (es. *addiri/addiu su-mme figghja mi fa n-zuvvizzu!* lett. 'devi dire/addio se mia figlia mi fa una faccenda domestica'; con dislocazione: *me figghja addiri ca mi fa n-zuvvizzu!*). Non è ammessa l'ellissi dell'argomento.
- c) nicosiano *aùsö* e sic. *aùsu* 'è/era come (se)' (es. nic. «I pòverë apë, cö ddö fietö de fumö, ausö che se möstàvenö a mbriachè e nen avienö chjù tanta balia de mezzichè» 'Le povere api, con quella puzza di fumo, era come se si ubriacassero un po' e non avevano/avessero più la forza per morsicare [propr. 'pungere']' (Castrogiovanni in stampa); *Ggiuvanni, ri quannu si maritau, ausu ca a-ll amici sò nê canusci cchjù* 'Giovanni, da quando si è sposato, è come se non conoscesse più i suoi amici').
- d) it. reg. sic. *avoglia* (sic. *avogghjala* 'vogghja < ai vògghja lett. 'hai voglia'). **1.** (con esclamativa dipendente/interrogativa indiretta¹⁴ retta da *se*, sottoponibile a ellissi) conferisce, con enfasi, polarità positiva alla frase complemento, con particolare riferimento a una quantità, a una estensione (anche di spazio o di tempo) di cui si afferma la piena sufficienza o addirittura l'abbondanza, in relazione all'azione da compiere: «– Vorrei scendere da quel lato; basta lo spazio/ci passo? – Avoglia se basta/se ci passi!»; *il pane avoglia se basta, oggi* 'il pane basta di sicuro, oggi'; *il bambino ha mangiato? Avoglia!*; «– pensi che Giovanni sia già arrivato a Roma? – ormai avoglia se è arrivato!»). Agrammaticale l'uso con un complemento frasale il cui predicato non possa essere modificato da un intensificatore o che non faccia riferimento ad una quantità: «– c'è tuo padre? – *avoglia se c'è». **2.** con SC-*a*, esprime che è possibile compiere con grande intensità (o anche facilità, libertà) l'azione riferita dalla subordinata, o (partic. con predicati subordinati transitivi) coinvolgendo

¹⁴ È difficile distinguerle in casi del genere.

una grande quantità di oggetti: *in questo parco avoglia a correre!* 'si può correre liberamente, quanto si vuole', *avoglia a mangiare fragole!* 'ci sono fragole in grande quantità, è possibile mangiarne molte', *in questo ripostiglio così grande, avoglia a mettere roba!* 'è possibile mettere molta roba!'. Dà luogo ad agrammaticalità la combinazione con una subordinata incompatibile con l'intensificazione o la quantificazione: **avoglia ad arrivare/a esserci*. Da non confondere con it. reg. sic. *avere voglia* (da cui pure potrebbe avere avuto origine il paraverbo), che presenta più forme ed è perciò un verbo (*hai voglia, avete voglia, avevate voglia...*), che regge SC-di e ha significati diversi, anche se in qualche modo apparentabili a quello del paraverbo *avoglia*. *Avere voglia*, infatti, è un verbo polirematico con semantica modale, equivalente a *potere* deontico ('avere il permesso'): *avete voglia di prendere tutto quello che volete* 'potete/avete il permesso di prendere tutto quello che volete'. In una accezione secondaria, al permesso si sovrappone un giudizio di inutilità dell'azione rispetto agli scopi dell'agente: «Avete voglia di mettervi profumi e deodoranti: siete come sabbie mobili tirate giù» 'potete, ma è del tutto inutile che vi mettiate [proprio] che vi aspergiate con' profumi e deodoranti...' (Franco Battiato, *Bandiera bianca* in *La voce del padrone*, Emi Music, 1981).

- d) it. reg. sic. *capace* 'è probabile' (es.: *capace che tua sorella stasera non rientra a casa*; con dislocazione: *tua sorella capace che non rientra a casa stasera*; con argomento ellittico: «– Può essere che Daniela stasera non rientra? – Capace.»). *Capace*, in sincronia, è anche un aggettivo ('probabile, possibile') che può costituire il predicato di una soggettiva: *è capace che tua sorella stasera non rientra a casa*. L'espressione verbale copula + *capace*, però, è priva di flessione: *?*era capace che...*, **fu capace che...* La sequenza è *capace*, essendo invariabile, può anche essere considerata, nel suo complesso, come un paraverbo, alla stessa stregua di *capace*, di cui costituisce una variante polirematica¹⁵ libera. Adottando questa analisi, la copula non è presente, in sincronia, nella forma profonda, ma solo in diacronia. L'ellissi della copula, pertanto, è sì alla base della genesi del paraverbo (il soggetto frasale diviene complemento), ma non è

¹⁵ Si noti, inoltre, che non è possibile inserire modificatori tra *è* e *capace*: **è proprio/davvero capace che...*

più un processo della derivazione superficiale¹⁶. Il ripristino della copula effettuato per il test è, dunque, solo apparente. Quanto alla sintassi del pV *capace*, non è inutile aggiungere che una distribuzione di tipo avverbiale può avere luogo se il paraverbo costituisce parentetica: l'argomento diventa la frase principale all'interno della quale la parentetica si inserisce (*tua sorella, capace, non rientra a casa*).

- e) *cu sapi* (o *cu u sapi*, lett. 'chi (lo) sa, chissà') seleziona un'interrogativa indiretta: *cu sapi su-tto matri vinni/quannu tònunu/quantu costa* ecc. 'chissà se tua madre è venuta/quando tornano/quanto costa'. Può ricorrere anche senza complementi e in posizioni diverse all'interno della frase. In questi casi, tuttavia, andrà considerato come frase parentetica costituita da un solo paraverbo zerovalente (o assoluto) (non comunque come un avverbio): *fossi Ggiuanni arruau... cu sapi!* 'forse Giovanni è già arrivato... chissà!', *occarunu... cu sapi... u visti nesciri* 'qualcuno... chissà... l'ha visto uscire'. Che *cu sapi* in questi esempi costituisca una parentetica è confermato a) dalla pausa, obbligatoria, che lo separa dai costituenti appartenenti alla frase principale; e b) dal fatto che la frase principale sia equiparabile, semanticamente, ad un argomento di *cu sapi* (cfr. «*cu sapi su Ggiuanni arruau*» 'chissà se Giovanni è arrivato/che non sia arrivato', «*cu sapi su occarunu u visti nesciri*» 'chissà se qualcuno lo ha visto uscire/chissà che qualcuno non lo abbia visto uscire'). Tale caratteristica è, infatti, tipica delle frasi verbali parentetiche (cfr. Borgato e Renzi 1995, p. 166). Si confrontino le frasi appena viste con una frase che contiene una parentetica verbale: a. *Rumani – penzu – Ggiuanni tonna* 'domani – penso – Giovanni torna'; b. *Penzu ca rumani Ggiuanni tonna* 'penso che domani Giovanni torna'. Come è facile osservare, le due frasi sono semanticamente equivalenti. Nella prima, il verbo *penzu* 'penso' costituisce una parentetica all'interno della principale *rumani Ggiuanni tonna* 'domani Giovanni torna'; nella seconda, invece, la stessa frase è subor-

¹⁶ In realtà, poiché esiste, in sincronia, un aggettivo *capace*, e poiché nulla impedisce a tale aggettivo, come si è già detto, di costituire il predicato di una soggettiva, la struttura superficiale è *capace che piove* può derivare da due strutture profonde, una con il pV è *capace* seguito dal SC argomento *che piove*, e l'altra costituita da copula (è) + aggettivo (*capace*) + soggettiva (*che piove*). E non è possibile stabilire, di volta in volta, quale sia la struttura profonda.

dinata al verbo *penzu*, di cui costituisce un complemento. *Cu sapi* può, in determinate circostanze, esibire un comportamento apparentemente avverbiale, occupando una posizione di aggiunto a sinistra della frase. Tale frase, tuttavia, è compatibile solo con un particolare tipo di contorno intonativo, marcato, sospensivo: *cu u sapi to frati vinni...* 'chissà che tuo fratello non sia già arrivato...' o 'chissà se tuo fratello è venuto...'. Simile comportamento si osserva nel sinonimo regionale *chissà*: *chissà Giovanni ha comprato il pane...* (con la medesima intonazione marcata). In italiano (non regionale), invece, è necessario che la frase retta da *chissà* sia introdotta da un complementatore esplicito (*che/se*), e dunque si esclude che *chissà* occupi una posizione avverbiale. La collocazione in posizione di aggiunto in siciliano, tuttavia, è, come si diceva, solo apparente. Decisiva è, per il nostro giudizio, l'osservazione del contorno intonativo. Se si trattasse, infatti, di una frase modificata da un avverbio, sarebbe possibile associare alla frase più contorni diversi. La rigidità nella associazione ad un contorno, invece, è tipica dei paraverbi. Dunque assumiamo che *cu sapi* e it. reg. sic. *chissà* possano selezionare un SC con complementatore nullo: *chissà [Ø Giovanni ha comprato il pane]_{sc}*. Equivalente a *cu sapi* è il sic. e it. reg. sic. *sa'*¹⁷. Quest'ultimo, però, differisce da *cu sapi* per alcune caratteristiche sintattiche. Come *cu sapi*, anche *sa'* sottocategorizza una interrogativa indiretta, ma non se introdotta da *si/su/suddu* 'se', probabilmente per ragioni fonologiche, per via cioè della somiglianza tra *sa'* e *su/si*. Inoltre, *sa'* non può ricorrere privo del complemento, né come parentetica, né in risposta a una domanda: *sa' quannu/comu/cu' veni* 'Chissà quando/come/chi viene'; – *To frati torna?* 'tuo fratello torna?' – **sa'?* 'chissà'; **Me frati – sa' – tonna rumani* 'mio fratello – chissà – torna domani'.

- f) it. reg. sic. e pop. *dicel* sic. *dici* (es. *dice che l'estate sarà calda*). È analizzato generalmente (es. Gradit s.v. *dire* I.9) come forma impersonale di *dire*. Tuttavia, non mostra flessione di tempo e modo, ed è incompatibile con la subordinazione, al contrario della forma pronominale sinonima *si dice* (**diceva*

¹⁷ La grafia con segno d'apocope, oltre a suggerire che derivi per apocope dalla forma verbale *sapi*, 3ª sing. del pres. ind. di *sapiri* 'sapere', segnala anche che, pur essendo un monosillabo tonico, non produce raddoppiamento fonosintattico.

*che... vs. si diceva che..., *era convinto che dicesse in giro che sua moglie lo tradiva vs. era convinto che si dicesse in giro che...).* Dice, pertanto, è un paraverbo (che seleziona come argomento interno un SC-*che* non sottoponibile a ellissi), mentre *si dice* è una forma verbale appartenente a un paradigma impersonale e pronominale di *dire*.

- g) *facuntu* e it. reg. sic. *fai conto* (es. *facuntu ca chiovi / fai conto che piove* 'sta per piovere'). In diacronia si identifica con la seconda persona singolare¹⁸ di una locuzione verbale **fari cunttu* (lett. 'fare conto'), ma, in sincronia, è invariabile. Pertanto, lo si considera paraverbo¹⁹. Per quanto riguarda la sintassi, *facuntu* è un paraverbo monovalente che seleziona come argomento interno un SC, sottoponibile a ellissi in contesti adeguati; dal punto di vista semantico, esprime l'imminenza dell'evento riferito dall'argomento frasale: sic. *facuntu ca arriva a zzia*, it. reg. *fai conto che arriva la zia* 'tra poco arriva la zia'; – *Quann'arriva a zzia?* 'quando arriva la zia?' – *Facuntu* 'tra poco'. Sinonimo di *facuntu* è il paraverbo *unnè*, di area messinese ed ennese (gli esempi che seguono sono del dialetto di Furci Siculo (ME)). Con *facuntu* condivide sintassi e semantica, ma non consente l'ellissi dell'argomento SC: *unnè chi-gghjovi* 'sta per piovere'; – *quannu ven'a zzia?* 'quando arriva (lett. 'viene') la zia?' – *unnè chi-vveni* 'sta per arrivare (lett. 'venire')'/**unnè*. Il Vocabolario siciliano (VS V, p. 907 s.v. *unnè* 2) categorizza la voce come congiunzione polirematica (la documentazione riguarda il dialetto di Catenanuova (EN)), includendo al lessema il complementatore dell'argomento interno: *unnè ca*. Sull'inopportunità di considerare congiunzioni (o locuzioni congiuntive) i paraverbi monovalenti che sottocategorizzano un argomento frasale si veda la scheda dedicata a *iamu/iamuninni*, *infra* (anche *unnè* può ricorrere all'ini-

¹⁸ Che si tratti di una seconda persona e non di una terza è dimostrato dalla mancanza di raddoppiamento fonosintattico del primo segmento di *cunttu*, che avrebbe luogo se la forma verbale precedente fosse il monosillabo tonico *fà* (3ª p. sing.). Come è noto, infatti, le forme che presentano una ossitonia secondaria, dovuta, in sincronia, ad una apocope – è questo il caso di *fa'* (< *fai* 'fai', 2ª p. sing.), non producono raddoppiamento fonosintattico.

¹⁹ Nel caso che i parlanti ne percepiscano la struttura interna lo si potrebbe considerare una polirematica paraverbale (*fa' cunttu*). Si seguirà qui la prima ipotesi (monorematica: *facuntu*).

zio di un testo ed essere preceduto da congiunzione: *e/ma unnè chi gghjovi* 'e/ma sta per piovere').

- h) nic. *fuora òra* 'sarebbe l'ora/il caso (di...), bisogna' (es. «fuora òra de pighjè ò melè» 'è il momento giusto per / bisogna raccogliere il miele' (Castrogiovanni in stampa)) e *fuora bòn* 'sarebbe buono (se...) / sarebbe il caso (di...)' (es. «fuora bòn de ndè ò Casaö» 'sarebbe il caso di andare al Casale' (Castrogiovanni in stampa)); sic. *forra bbonu* (+ SC-su). Le forme nic. *fuora* e sic. *forra* sono forme disusate di condizionale (3^a pers. sing) del verbo 'essere', che proseguono il piucchepperfetto indicativo latino (FUERAT)²⁰. È possibile avanzare l'ipotesi che non siano più verbi, ma parti di polirematiche paraverbali, per una serie di ragioni. Innanzitutto, la coscienza, da parte dei parlanti, della loro appartenenza al paradigma, rispettivamente, di *essö* e *èssiri*, sembra oggi molto debole e tende a indebolirsi ancora. Inoltre, in sincronia, esse non possono comunque essere considerate delle forme, quantunque "irregolari", del monorematico 'essere', in quanto, se così fosse, dovrebbero poter ricorrere liberamente in combinazione con qualunque predicato nominale, mentre, invece, sono stabilmente associate l'una a *òra/bòn* e l'altra a *bbonu*, con cui formano, dunque, delle polirematiche. Se a tali polirematiche riconosciamo una flessione che le riunisca in un unico paradigma, secondo la coscienza dei parlanti, assieme con forme come nic. *avèssö/averia stàitö bòn* o sic. *avissa statu bbonu* 'sarebbe stato il caso (di...)', allora è lecito lemmatizzarle sotto l'infinito *essö bòn/òra* e *èssiri bbonu*. Se, al contrario, si ritiene che esse non siano associate dal parlante a nessun'altra forma, allora è più corretto categorizzarle come paraverbi polirematici, come qui si propone.
- i) sic. *iamu/iamuninni*, nic. *ngiàmenë* (lett. 'andiamo(cene)'). Nelle narrazioni orali letterarie o tendenti al letterario (fiabe, apologhi, racconti reali e realistici con valore didascalico e sim.), si usano per introdurre una nuova sequenza del racconto, in particolare nel caso che si stiano abbandonando le vicende di alcuni personaggi per seguirne altre, spesso contemporanee o anteriori alle prime (analessi) e a queste collegate da nessi di causalità e sim.: nic. «Ngiàmenë che tâ criesgia ghj'ierenö a cugnada

²⁰ In Dante e in Petrarca si trova *fora* 'id.' e in Cecco Angiolieri *fuora* (Rohlf 1968, p. 346 (§ 602)).

ricca chî fighjë e, comö vedëttënö dê soë parëntë vestuë pulitë, cömenzanö a dì tra de dëë: – E che vössenö fë? Rröbanö oë trövanö!» ‘Andiamo (ora al fatto) che nella chiesa c’erano la cognata ricca con le figlie e, come videro (al)le loro parenti ben vestite, cominciarono a dire fra loro: – Ma come avranno potuto fare? (lett. ‘E che vollero fare?) Han rubato o han trovato! (La Via in Trovato 2005, pp. 30-31); «Ngiàmënë ch’iera oramaë menzögiörnö e nen se sentia nuddö sciorö e nuddö se smövìa pe fë a menestra» ‘Andiamo ora al fatto che era quasi mezzogiorno e non si sentiva nessun odore e nessuno si muoveva per preparare la minestra’ (La Via in Trovato 2005, p. 31); «Ngiàmënë che ö dragö, dopö che dâ carösa ghje fë nförrië a so casa, ghje dissö...» Andiamo(cene ora la fatto che) il drago, dopo che alla ragazza fece girare la sua casa, le disse...’ (La Via in Trovato 2005, pp. 50-51). Depongono a favore della categorizzazione come paraverbi dei lessemi in esame la loro origine verbale, il fatto che vengano parafrasati mediante verbi o formule verbali («andiamo (ora al fatto) che», «‘andiamo(cene ora al fatto che)»), nonché la loro capacità di reggere un complemento frasale. Tale capacità è tipica, però, anche delle congiunzioni testuali, cui certo rimanda la funzione svolta dai paraverbi *ngiàmene* e *iamuninni*. Si noti però che le congiunzioni testuali (in quanto avverbi di frase, cfr. Marotta 1996, p. 110) possono ricorrere non solo nella prima posizione del periodo, ma anche più a destra, in corrispondenza del confine sinistro del secondo costituente, o persino di un costituente ancora più interno, es.: (il simbolo % indica le possibili posizioni della cong. testuale *dunque*) «Dunque sua figlia % volle % comprare % delle nuove tende %». Tale mobilità non sembra, invece, consentita alle voci in esame.

- j) nic. *mefa mefa*, esprime che l’evento riferito dal suo argomento frasale è finto, simulato: «– Papà, i tenëma i sönë? – [...] ö massaro, pighjà a l improvvisa, nen ghje savëtö manco rrespöndö e talià a möghjia; ma dëdda, che s’ö presuadia, mefa mefa che t taliava pe n’auta banda.» ‘– Papà, facciamo venire l’orchestra [in casa, per una festa]? – Il massaro, preso all’improvviso, non gli seppe nemmeno rispondere e guardò la moglie; ma lei, che se l’immaginava [che il marito avrebbe cercato conforto per dire di no ai figli], fece finta di guardare da un’altra parte [di non aver sentito, capito]’ (da Castrogiovanni in stampa).
- k) sic. *furtuna*, nic. *mancömaö* (es. sic. *furtuna ca non chjuviu*,

nic. *mancömaö che nen ciövètö* ‘menomale che non ha piovuto’). Esprime soddisfazione, contentezza per il verificarsi di un fatto o sollievo per uno scampato pericolo, per il mancato verificarsi di un evento che avrebbe avuto conseguenze spiacevoli.

- 1) it. reg. sic. *vuoi vedere* ‘sta a vedere’ (es. *vuoi vedere che tuo fratello è già partito?*).

2.2 Bivalenti (trivalenti contando PRO)

2.2.1 ‘pV SP SP’

È possibile ricondurre a questa classe una particolare configurazione del sic. *amara*, già descritta in § 2.1.2b.

2.3 Zerovalenti (monovalenti contando PRO)

Il termine *zerovalente* andrebbe riservato ai paraverbi che non ricorrono mai con un argomento interno esplicito o a quelli che, esibendo due configurazioni (una con e una senza argomento interno in superficie), abbiano significati distinti nell’una e nell’altra²¹, dimodoché il significato associato alla configurazione senza argomento non sia riconducibile a quello associato alla configurazione con argomento ripristinando un qualche elemento ellittico (es. *accura* e *facuntu*).

I paraverbi privi di argomenti interni sono spesso accompagnati da un SN vocativo (es. *attia, pagghjolu!* ‘sta’ attento a quello che fai, stupido²²’), la cui indipendenza dal paraverbo è segnalata anche dal contorno prosodico-intonativo. La sequenza frase paraverbale + vocativo, infatti, è caratterizzata da una pausa obbligatoria (o strategia equiva-

²¹ Si pensi, ad es., al pV *forza*. Esso ha una configurazione zerovalente ed una configurazione transitiva, che abbiamo già analizzato (*forza Catània*). Nella configurazione priva di argomento interno, *forza* è un paraverbo iussivo, che esorta il destinatario a completare un lavoro già avviato o a intraprendere un lavoro a cui si è fatto riferimento. Nella configurazione transitiva, invece, *forza* è piuttosto un paraverbo ottativo (auspica il successo di qualcuno, esortandolo (ma non è questo l’aspetto principale) ad impegnarsi), equivalente all’it. *viva/evviva* o *alè*. A differenza di *forza* zerovalente, *forza* transitivo può essere usato felicemente anche in assenza dei referenti e in più momenti diversi.

²² *Pagghjolu*, in area catanese, si usa per denotare in particolare una persona, per lo più un adolescente o un giovane, che esibisce comportamenti, atteggiamenti o pensieri immaturi, irresponsabili, infantili, inadatti (o, meglio, non più adatti) alla sua età.

lente, ad es. allungamento della vocale finale) tra l'una e l'altro, e da due picchi accentuali, uno all'interno della frase paraverbale e uno all'interno del vocativo; di conseguenza, non è consentita alcuna riduzione, della durata e della prominenza, nel corpo del paraverbo, come accade, invece, nel caso di una frase paraverbale con argomento SN.

La classe accoglie tutte le onomatopее, le voci per richiamare l'attenzione degli animali da lavoro o per indurli a compiere determinate operazioni, le locuzioni di comando, e molte delle interiezioni "non aberranti", cioè quelle coerenti con le definizioni tradizionali di interiezione. Oltre ai già visti *attia!* e *ttè* (v. § 2.1.1c), menzioniamo anche *au!* 'ehi!', due lessemi dell'it. reg. sic. giovanile, *spettacolo!* e *spavento!* (espressioni di meraviglia), e tre paraverbi nicosiani: *bravö* (perché invariabile: nic. *bravö fighjözza!* 'brava/ben fatto, figlia mia!'); *soveprasgëssö* 'vogliate favorire! buon appetito!', e *baraffè* (*Signörözzö!*)! 'che sia così, (Signor mio!)', semanticamente equivalente all'it. *voglia/volesse il cielo* (v. *supra* § 1), ma privo di argomenti interni.

Riferimenti bibliografici

- Beccaria, G. L.
1996² (a c. di) *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi (I ed. 1989).
- Borgato, G. e L. Renzi
1995 *Le frasi parentetiche* in Renzi, Salvi e Cardinaletti 1995, pp. 165-174 (= cap. III).
- Brøndal, V.
1948 *Les parties du discours. Parties orationis. Études sur les catégories linguistiques*. Traduzione francese dall'originale danese (1928) di Pierre Naert, Copenaghen, Einar Munksgaard.
- Castrogiovanni, S.
in stampa *De na nada a l'àöta*. (romanzo-etnotesto sulla vita della masseria nel dialetto galloitalico di Nicosia, 413 pagg. dattiloscritte).
- Di Benedetto, F.
1955 *Del proibitivo e di alcuni usi di senza in siciliano*, in *Studi in onore di Salvatore Santangelo* («Siculorum Gymnasium» N.S. a. VIII n. 2 (1955), pp. 485-495).
- Gradit
AA.VV. *Grande dizionario italiano dell'uso*, diretto da Tullio De Mauro, 6 voll., edizione in CD-ROM a cura dello Studio Livio (TO), Torino, UTET.
- Graffi, Giorgio
1994 *Sintassi*, Bologna, Il Mulino.
- Haegeman, Liliane
1996 *Manuale di Grammatica Generativa. La Teoria della Reggenza e del Legamento*. Milano, Hoepli (titolo originale: *Introduction to Government and Binding Theory*, Second Edition, 1994 (1991) Blackwell (UK). Trad. it. di V. Bianchi, C. Cecchetto, G. Cocchi, E. Di Domenico, G. Lancioni, A. Ramberti; revisione di A. Belletti, con l'aggiunta di un capitolo sulla sintassi dell'italiano, non presente nell'originale, scritto da M. T. Guasti).

- 1997 (a c. di) *Elements of Grammar*, Dordrecht, Kluwer Publications.
- Marotta, G.
1996 *Avverbio* in Beccaria 1996, pp. 109-111.
- Menza, S.
2006 *Il paraverbo. L'interiezione come sottoclasse del verbo*, Prefazione di Luigi Rizzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Nespor, M.
1993 *Fonologia*, Bologna, Il Mulino.
- Poggi, I.
1981 *Le interiezioni. Studio del linguaggio e analisi della mente*, Torino, Boringhieri.
1995 *Le interiezioni* in Renzi, Salvi e Cardinaletti 1995, pp. 403-425.
- Renzi, L., G. Salvi e A. Cardinaletti
1995 (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*, volume III ("Tipi di frasi. Deissi. Formazione delle parole"), Bologna, Il Mulino.
- Rizzi, L.
1997 *The Fine Structure of the Left Periphery*, in Haegeman 1997, cap. 10.
- Rohlf, G.
1968 *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*. Edizione italiana riveduta dall'autore e aggiornata al 1967, Torino, Einaudi (traduzione di Temistocle Franceschi, titolo originale: *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, II, *Formenlehre und Syntax*, 1949, Bern, A. Francke AG.).
- Tesnière, L.
2001 *Elementi di sintassi strutturale*, a cura (e traduzione) di Germano Proverbio e Anna Trocini Cerrina, Torino, Rosenberg & Sellier (titolo originale *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Editions Klincksieck, 1959).
- Tropea, Giovanni
1976 *Italiano di Sicilia*, Palermo, Aracne.

Trovato, S. C.

2002 *La Sicilia in I dialetti italiani. Storia struttura uso*, a cura di M. Cortelazzo, C. Marcato, N. De Blasi, G. Renzo, P. Clivio. Torino, UTET, pp. 834-897.

2005 (a c. di) *Le novelle popolari nicosiane di Mariano La Via Bonelli*, Enna, Il Lunario.

VS

1977-2002 *Vocabolario siciliano*, fondato da G. Piccitto, diretto da G. Tropea, a cura (vol. V) di S.C. Trovato, 5 voll., Palermo-Catania, Centro Studi filologici e linguistici siciliani.

ROBERTO MERCURI

PROPOSTA PER IL *CANZONIERE* DI UGO FOSCOLO

L'edizione definitiva del volume intitolato *Poesie* dell'autunno del 1803 presenta significative differenze strutturali rispetto alle due precedenti edizioni dell'ottobre del 1802 e dell'aprile del 1803. Gli indici delle tre edizioni sono i seguenti:

Prima edizione: Ottobre 1802

sonetti (8)	<i>Che stai?</i> <i>Non so chi fui</i> <i>Te nutrice alle Muse</i> <i>Perché taccia il rumor</i> <i>Così gl'interi giorni</i> <i>Meritamente</i> <i>Solcata ho fronte (Autoritratto)</i> <i>E tu ne' carmi</i>
ode	<i>A Luigia Pallavicini caduta da cavallo</i>

Seconda edizione: Aprile 1803

ode	<i>A Luigia Pallavicini caduta da cavallo</i>
ode	<i>All'amica risanata</i>
sonetti (11)	<i>Che stai?</i> <i>Non so chi fui</i> <i>Te nutrice alle Muse</i> <i>Perche taccia il rumor</i> <i>Così gl'interi giorni</i> <i>Meritamente</i> <i>Solcata ho fronte (Autoritratto)</i> <i>E tu ne' carmi</i> <i>Forse perche della fatal quiete (Alla sera)</i> <i>Ne più mai toccherò le sacre sponde (A Zacinto)</i> <i>Pur tu copia versavi (Alla Musa)</i>

Terza edizione: Autunno 1803 (struttura definitiva)

I parte: odi (2)

A Luigia Pallavicini caduta da cavallo
All'amica risanata

II parte: sonetti (12)

I sezione: sonetti I-VI

Forse perché della fatal quiete (Alla sera)
Non so chi fui
Te nutrice alle Muse
Perché taccia il rumor
Così gl'interi giorni sonetto
Meritamente

II sezione: sonetti VII-XII

Solcata ho fronte (Autoritratto)
E tu ne' carmi
Ne più mai toccherò le sacre sponde (A Zacinto)
Un dì s'io non andrò sempre fuggendo (In morte del
fratello Giovanni)
Pur tu copia versavi (Alla Musa)
Che stai?

L'ordine cronologico di composizione è il seguente: 1799-1800 *Che stai?*, *Meritamente*, *A Luigia Pallavicino*; 1801 *Perché taccia il rumor*, *Così gl'interi giorni*, *E tu ne' carmi*, *Non son chi fui*, *Solcata ho fronte*; 1802-1803: *All'amica risanata*, *Forse perché della fatal quiete*, *Né più mai toccherò le sacre sponde*, *Pur tu copia versavi*, *Un dì s'io non andrò sempre fuggendo*.

La mia ipotesi è che le odi e i sonetti costituiscono un vero e proprio *Canzoniere*¹: a una prima edizione pisana dell'ottobre del 1802 seguirono le edizioni milanesi dell'aprile e dell'autunno del 1803. Come si evince dal quadro soprascritto, la prima edizione com-

¹ Cercherò di sviluppare una felice intuizione di Nicola Mineo, il quale ebbe a parlare per le *Poesie* di Foscolo di un "canzoniere minimo" (*Ugo Foscolo, in Il primo Ottocento. L'età napoleonica e il Risorgimento* Letteratura Italiana Storia e Testi diretta da C. Muscetta vol VII tomo I Laterza, Bari 1977, pp.175-305 (p. 222).

prendeva otto sonetti e l'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, la seconda, oltre ai precedenti sonetti, comprendeva *Alla sera*, *A Zacinto*, *Alla Musa* e l'ode *All'amica risanata*; nella terza edizione si aggiungeva il sonetto *In morte del fratello Giovanni*. La non coincidenza fra la sequenza delle composizioni e l'ordine cronologico della scrittura può ragionevolmente farci supporre una precisa intenzionalità dell'autore, quella, cioè, di annettere alla struttura della raccolta una funzione significativa.

Un primo dato rilevante è che, mentre nella prima edizione l'ode chiudeva la raccolta, nella seconda e terza le due odi sono collocate all'inizio del *Canzoniere*. Molto probabilmente Foscolo pensava, attraverso questa strutturazione dell'opera, di iconizzare lo sviluppo del proprio percorso poetico.

Le due parti, che corrispondono ai due generi dell'ode e del sonetto, oltre ad avere una relazione fra loro, presentano un'interessante articolazione interna. L'ordine delle due odi, che rispetta quello cronologico, indica l'evoluzione, operata da Foscolo, dall'ode di tipo arcadico, celebrativa e occasionale, all'ode di tipo pariniano, incentrata su una problematica civile e etico-filosofica: l'impianto e lo stile della prima ode risentono del modello arcadico, caratterizzato dalla cantabilità delle rime e dagli eccessivi richiami mitologici, mentre la seconda ode si svolge secondo i più sobri toni della poesia pariniana.

La seconda parte è costituita da sonetti anepigrafi, segno che Foscolo intendeva che essi costituissero un flusso continuo e non fossero delle composizioni isolate, in modo da costituire una sorta di racconto autobiografico.

La sinteticità e la dimensione contenuta del *Canzoniere* costituiscono una risposta alla prolissità e all'amplificazione retorica della poesia arcadica, la quale tendeva a dilatare un tema attraverso una sovrabbondanza di riferimenti mitologici e di artifici stilistici e retorici quali la ripetizione, l'amplificazione, la ricerca ossessiva e insistita della sonorità del verso (si ricordi la significativa polemica di Foscolo nei confronti del "verso che suona e che non crea").

Se si estende l'analisi strutturale al macrotesto foscoliano, ci si accorge, inoltre, che la produzione in versi inizia e finisce con il racconto neoclassico dei miti (le due odi e *Le Grazie*) con al centro le forme preromantiche dei sonetti e dei *Sepolcri*, ciò che evidenzia ulteriormente l'originale impasto di istanze neoclassiche e romantiche che caratterizza la poetica foscoliana.

Le due odi, che aprono il *Canzoniere* di Foscolo, nascono da due occasioni diverse: la prima, *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*,

composta a Genova nella primavera del 1800, è il racconto di un incidente ippico occorso alla contessa, la quale durante una cavalcata era stata sbalzata da cavallo riportando ferite che ne avevano deturpato la bellezza; la seconda, composta negli anni 1802-1803, prende spunto dalla malattia e dalla successiva guarigione di Antonietta Fagnani Arese, moglie del conte Marco Lucini Arese, con la quale Foscolo ebbe una relazione amorosa.

Le due odi esprimono l'intento foscoliano di tradurre gli eventi della realtà in altrettanti momenti simbolici, in cui il travestimento mitologico consenta di esprimere un'alta idealità estetica. Centrale è la contrapposizione fra il divenire del tempo e della storia, l'incessante mutamento del corso degli eventi e l'immutabile eternità dei valori cantati dalla poesia.

Le due odi costituiscono, dunque, un importante momento nello sviluppo della poetica foscoliana (non a caso esse precedono gli altri componimenti nel volume delle *Poesie*). Mentre, però, la prima ode si limita a tradurre il fatto accaduto in termini di racconto mitologico, la seconda appare già più complessa, in quanto vi sono trattati temi quali la politica, la poesia, l'ufficio del poeta. Foscolo realizza un classicismo non retorico e oratorio, ma ancorato ai contenuti del presente, che vengono cantati in una dimensione non transeunte, ma assoluta. La bellezza e la salute minacciate sono metafore delle idealità minacciate dalla realtà, valori che solo la poesia può difendere dall'assalto del tempo e dell'oblio.

In questo senso, densa di significato l'allusione nei versi 13-14 di *All'amica risanata* ("Fiorir sul caro viso/veggo la rosa") all'incipit dell'ode *L'educazione* di Parini ("Torna a fiorir la rosa"); un'allusione mirata in quanto l'ode pariniana, anch'essa partendo da un motivo occasionale quale la guarigione di Carlo Imbonati, parla dei valori quali l'amor patrio, la nobiltà interiore che non coincide con la nobiltà di sangue: Foscolo si vuole collocare nella tradizione pariniana come poeta eticamente impegnato (si ricordi l'importanza dell'incontro con Parini nell'*Ortis*).

La stessa veste metrica differenzia le due odi: la prima, composta da diciotto strofe di sei settenari ciascuna, appare ancora legata al modello dell'ode arcaica di facile ritmicità, mentre la seconda, composta da strofe di sei versi ciascuna di cui cinque settenari e il sesto endecasillabo secondo lo schema a b a c d D, acquista un ritmo più ampio in virtù dell'endecasillabo finale.

Importante l'alternanza di settenari piani (con accento sulla penultima sillaba) e settenari sdrucchioli (con accento sulla terzultima

sillaba); questa variazione del ritmo trova una risoluzione nella solennità dell'endecasillabo finale, che costituisce un'innovazione decisa nei confronti dell'ode arcadica, improntata a una certa facilità melodica.

Il lessico è costituito da frequenti latinismi, la sintassi è spesso modulata su quella latina, come si vede dall'uso dell'iperbato; inoltre, la struttura dei versi, caratterizzata da frequenti *enjambements* e parallelismi, da un lato contribuisce fortemente alla realizzazione di un tono alto e solenne e, dall'altro, esprime il caratteristico impasto foscoliano di razionalità e passione: la prima si riflette nei parallelismi che costituiscono una trama razionale, la seconda si riflette nell'attenzione ai valori fonici (ad esempio le allitterazioni) e nel prolungamento dell'onda ritmica ottenuta con gli *enjambements*.

La seconda parte del canzoniere, costituita dai sonetti, è divisa a sua volta in due sezioni, sul modello del *Canzoniere* petrarchesco; il primo sonetto che apre la prima parte e il sonetto di apertura della seconda si richiamano rispettivamente a Della Casa (*Al sonno*) e ad Alfieri (*A se stesso*): con questo espediente Foscolo dichiara, in modo allusivo, quali autori sono stati per lui importanti e nello stesso tempo inserisce la sua poesia nel prestigioso canone del genere lirico italiano.

La prima e la seconda parte della sezione-sonetti del *Canzoniere* sono, dunque, costituite ciascuna da sei sonetti (il numero dodici è probabilmente misurato sui mesi dell'anno, così come Petrarca aveva concepito trecentosessantacinque composizioni, oltre al sonetto proemiale, sulla misura dei giorni dell'anno).

Significativo è anche il fatto che le due sezioni siano concluse dai primi due sonetti scritti da Foscolo, a istituire una sorta di circolarità.

Prima sezione

Il sonetto introduttivo, *Forse perché della fatal quiete (Alla sera)*, composto fra il 1802 e il 1803, ma collocato da Foscolo all'inizio della raccolta, è incentrato sull'io poetico, sulla contemplazione della morte (che si riscontra con l'attività di immaginazione poetica) e sulla funzione rasserenatrice della poesia.

Il sonetto, la cui prima stesura è stata ritrovata nel volume del *De rerum natura* di Lucrezio usato da Foscolo, rimanda, soprattutto per i concetti di "nulla eterno" e della "fatal quiete" a temi fondamentali della poesia di Lucrezio quali la morte come raggiungimento di un perenne stato di pace e la distruzione come destino a cui gli uomini e le cose sono irrimediabilmente soggetti.

Il sonetto risente anche dell'influsso del sonetto di Della Casa *Al sonno*, di cui Foscolo lodava l'"ingegnosa spezzatura".

Il tema del sonno e il motivo del rapporto sonno-notte è ricorrente nel genere lirico, da Petrarca alla lirica cinquecentesca e seicentesca fino alla poesia preromantica, che prediligeva gli scenari notturni, in cui l'oscurità, il silenzio, la solitudine erano un riflesso della melanconia del poeta. Foscolo innova decisamente rispetto a questi precedenti poetici: qui approfondisce il motivo del sonno, che nel sonetto dellacasiano è in rapporto solo con la notte e con il sogno, mettendolo in relazione con la morte e con la fantasia poetica e, nello stesso tempo, supera gli schemi preromantici legando la condizione della contemplazione della sera con la realtà delle passioni e con il tempo; a una raffigurazione sostanzialmente statica Foscolo ne contrappone una dinamica, in cui sono presenti lo scorrere del tempo e l'urgenza dei sentimenti.

Il poeta dichiara la sua particolare sintonia con la sera in quanto immagine della morte. Questa sua condizione è indipendente da fattori atmosferici e stagionali ed è, invece, una sua condizione interiore. L'avvento della sera attiva la fantasia del poeta e lo predispone alla meditazione e all'immaginazione, come si evince dallo stretto legame che Foscolo istituisce fra il tema della morte e la poesia.

Forse perchè della fatal quiete
tu sei l'immagine a me sì cara vieni
o sera! E quando ti corteggian liete
le nubi estive e i zeffiri sereni,
e quando dal nevoso aere inquiete
tenebre e lunghe all'universo meni
sempre scendi invocata, e le secrete
vie del mio cor soavemente tieni.,
Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
che vanno al nulla eterno; e intanto fugge
questo reo tempo, e van con lui le torme
delle cure onde meco egli si strugge;
e mentre io guardo la tua pace, dorme
quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

L'incipit del sonetto, caratterizzato dall'avverbio dubitativo "forse" e dall'invocazione alla sera ("a me sì cara vieni / o sera") indica che esso è incentrato sulla rappresentazione del dialogo interiore con la morte, dal momento che la sera è immagine della morte ("della fatal quiete / tu sei l'immagine"). È interessante il parallelismo fra

“sera” e “fatal quiete” ambedue in *enjambement*, ma in posizione inversa, dal momento che la prima è all’inizio del verso 3 e la seconda è alla fine del verso 1, e in forma opposta, dal momento che nel verso 1 riscontriamo la sequenza sostantivo + verbo e nel verso 3 quella verbo + sostantivo, a raffigurare visivamente il rapporto analogico e speculare fra sera e morte.

Foscolo colloca in un piano acronico, di assolutezza, il suo rapporto con la sera, affermando l’indipendenza della sua meditazione dalla contingenza temporale, rappresentata dalle stagioni (“**e quando** ti corteggian liete le nubi estive e i zefiri sereni”; “**e quando** dal nevoso aere inquiete tenebre”). L’avverbio temporale “**quando**” ha la funzione di contrapporre la relatività del tempo dell’esistenza all’assolutezza del tempo della meditazione e dell’ispirazione, che è contrassegnato dall’avverbio “**sempre**” (“**sempre scendi invocata**”).

L’atteggiamento di contemplazione di Foscolo è, inoltre, rilevato dal fatto che, in opposizione ai verbi di movimento che caratterizzano la sera (“vieni”, “meni”, “scendi”), i verbi che si riferiscono al poeta o sono statici (“guardo”, verbo della contemplazione) o indicano il movimento interiore (“vagar... co’ miei pensieri”).

All’inizio dei sonetti Foscolo colloca il tema del conflitto delle passioni che può essere superato in virtù della contemplazione e della poesia, il che preannuncia gli sviluppi della futura scrittura foscoliana. Infatti, l’espressione “lo spirito guerrier” non si riferisce solo all’impegno politico e militare di Foscolo, ma anche al conflitto delle passioni: in questo senso, è indicativo il parallelismo strutturale e metaforico con l’espressione “torma delle cure” che richiama il campo semantico della guerra; “torma”, infatti, è una schiera di soldati armati.

Da notare il sistema delle allitterazioni nelle due terzine finali; nella prima ricorre insistentemente la fricativa labiodentale sonora (v), a raffigurare il volo veloce del pensiero, nella seconda la funzione allitterante è data dalla vibrante sonora (r) che è presente anche nella rima “strugge: rugge” a dare risalto al soggetto (“spirito guerrier”); tutto questo ci indica che Foscolo ha mutato radicalmente la prospettiva del sonetto dellacasiano: il sonno, che in Della Casa significava l’antitesi fra desiderio e realtà, fra dolore e felicità, diviene ora il sogno della poesia, l’attività stessa del poeta creatore. Il motivo del sonno viene ripreso nell’immagine dello “spirito guerrier” che “dorme”, ma è funzionalizzato a esprimere il concetto che le passioni si convertono nella poesia che tende all’eternità, come indicato anche dalla similitudine fra la sera (= momento del libero vagare del pensiero) e la morte(fatal quiete).

Il secondo sonetto, *Non son chi fui*², scritto nel 1801 e forse nel 1802 a ridosso del gruppo di sonetti scritti negli anni 1802-1803 nel fervore della stesura definitiva dell'*Ortis*, è fondato sulla dicotomia morte/vita e sul tema del suicidio come risposta alla violenza della guerra e alla decadenza dei valori.

Il sonetto presenta interessanti affinità con Petrarca:

- a) La raffigurazione della vita del poeta divisa in due parti con significative riprese lessicali in doppio chiasmo (son chi... parte/ parte... ch'io sono; son chi / ch'io sono) dal sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta*:

non **son chi fui** però di noi gran **parte**

quand'**era** in **parte** da quel **ch'io sono**

- b) l'espressione "foglie sparte del lauro", alludendo al concetto petrarchesco di "rime sparse", qualifica la raccolta dei singoli sonetti come libro unitario
- c) l'atteggiamento di dubbiosità, il corrispettivo dell'*acedia* petrarchesca che impedisce di tradurre in azione la volontà e i sentimenti ("conosco il meglio ed al peggior m'appiglio")

Nel terzo sonetto, *Te nutrice alle Muse*³, partendo dalla discussione avvenuta in seno al Consiglio legislativo Cisalpino nel 1778 sul-

² Non son chi fui; però di noi gran parte:
questo che avanza è sol languore e pianto.
E secco è il mirto, e son le foglie sparte
del lauro, speme al giovenil mio canto.

Perchè dal dì ch'empia licenza e Marte
vestivan me del lor sanguineo manto,
cieca è la mente e guasto il core, ed arte
l'umana strage, arte è in me fatta, e vanto.

Che se pur sorge di morir consiglio,
a mia fiera ragion chiudon le porte
furor di gloria, e carità di figlio.

Tal di me schiavo, e d'altri, e della sorte,
conosco il meglio ed al peggior mi appiglio,
e so invocare e non darmi la morte.

³ Te nudrice alle Muse, ospite e Dea
le barbariche genti che ti han doma
nomavan tutte; e questo a noi pur fea
lieve la varia, antiqua, infame soma:

l'abolizione dell'insegnamento del latino nelle scuole della repubblica, Foscolo paventa il pericolo che la perdita del privilegio culturale e letterario ("gran dir") dell'Italia provochi, oltre a quella politica, la decadenza culturale, l'imbarbarimento del "toscano parlar celeste".

In questi due sonetti la polemica di Foscolo è contro la tirannia nelle sue due forme di espressione:

- a) la tirannia che si esercita contro la libertà dei popoli = son II;
- b) la tirannia che si esercita contro la letteratura e contro le tradizioni culturali = son III

Dunque la tirannia che opprime i popoli privandoli della libertà politica e di quella culturale

I sonetti IV, V e VI, *Perché taccia il rumor*⁴, *Così gl'interi giorni*⁵,

Chè se i tuoi vizi, e gli anni, e sorte rea
ti han morto' il senno ed il valor di Roma,
in te viveva il gran dir che avvolgea
regali allori alla servil tua chioma.

Or ardi, Italia, al tuo Genio ancor queste
relique estreme di cotanto impero;
anzi il toscano tuo parlar celeste
ognor più stempa nel sermon straniero,
onde, più che di tua divisa veste,
sia il vincitor di tua barbarie altero.

- ⁴ Perché' taccia il rumor di mia catena
di lagrime, di speme, e di amor vivo,,
e di silenzio; chè pietà mi affrena,
se con lei parlo, o di lei penso e scrivo.

Tu sol mi ascolti, o solitario rivo,
ove ogni notte Amor seco mi mena,
qui affido il pianto e i miei danni descrivo,
qui tutta verso del dolor la piena.

E narro come i grandi occhi ridenti
arsero d'immortal raggio il mio core,
come la rosea bocca, e i rilucenti
odorati capelli, ed il candore
delle divine membra, e i cari accenti
m'insegnarono alfin pianger d'amore.

- ⁵ Così gl'interi giorni in lungo incerto
sonno gemo! ma poi quando la bruna
notte gli astri nel ciel chiama e la luna,
e il freddo aer di mute ombre è coverto;

*Meritamente*⁶, di argomento amoroso, sono incentrati sul tema della solitudine analizzata come condizione psicologica (son IV), in relazione al destino (son V) e all'esilio (son VI)

Nel quarto sonetto, *Perché taccia il rumor*, ai temi centrali della delusione d'amore e della solitudine, trattati nelle quartine, corrisponde nelle terzine la raffigurazione mitica della bellezza femminile che diviene un valore estetico assoluto in quanto eternato mediante la poesia; in questo senso è significativo che la seconda parte del sonetto inizi con il verbo "narro", quindi con la forte presenza dello scrittore.

Nel quinto sonetto, *Così gl'interi giorni*, la contrapposizione fra il giorno come tempo del sonno, della stasi della mente e la notte come tempo della veglia e della dinamica della mente, dell'erranza poetica ("lento io vagando") riflette quella fra realtà e illusione.

Nel sesto sonetto, *Meritamente*, il tema dell'amore e i relativi topoi tradizionali del genere lirico si coniugano con la figura epica dell'eroe alfierriano e ortisiano, disperato e esiliato.

dove selvoso è il piano e più deserto
allor lento io vagando, ad una ad una
palpo le piaghe onde' la rea' fortuna
e amore, e il mondo hanno il mio core aperto.

Stanco mi appoggio or al troncon d'un pino
ed or prostrato ove strepitan l'onde,
con le speranze mie parlo e deliro.

Ma per te le mortali ire e il destino
spesso obbliando, a te, donna, io sospiro:
luce degli occhi miei chi mi t'asconde?

⁶ Meritamente, però ch'io potei
abbandonarti, or grido alle frementi
onde che batton l'alpi, e i pianti miei
sperdono sordi del Tirreno i venti.

Sperai, poichè mi han tratto uomini e Dei
in lungo esilio fra spergiare genti
dal belpaese ove or meni sì rei,
me sospirando, i tuoi giorni fiorenti,
sperai che il tempo, e i duri casi, e queste
rupi ch'io varco anelando, e le eterne
ov'io qual fiera dormo atre foreste,
sarien ristoro al mio cor sanguinente;
ahi, vota speme! Amar fra l'ombre inferne
seguirammi immortale, onnipotente.

Seconda sezione

I cinque sonetti, che seguono il sonetto di apertura della seconda parte(VII), sono strutturati in modo simmetrico: due coppie di sonetti(VIII-IX e XI-XII) separate dal sonetto X.

Il sonetto settimo, *Solcata ho fronte* (autoritratto)⁷ è caratterizzato dalla citazione in epigrafe di un verso del sonetto CCCXI dei *Rerum vulgarium fragmenta*, a sottolineare il dolore inconfortabile, che rimane chiuso nell'animo del poeta senza nessuna possibilità di consolazione. Foscolo si riallaccia al tema petrarchesco della morte, esplicitando sia la stretta relazione fra la morte e la poesia in quanto ciò che muore viene reso immortale dalla poesia, sia quella fra la morte e la vita in quanto la morte rappresenta la pacificazione dei tormenti. Infatti nell'ultimo verso Foscolo scioglie l'interrogativo con cui Alfieri aveva concluso il proprio autoritratto ("uom se' tu grande o vil? Muori e 'l saprai", *Sublime specchio*, 14) affermando perentoriamente la funzione positiva della morte che darà pace all'uomo e fama al poeta.

Il parallelismo "**avverso al mondo avversì a me** gli eventi" esalta l'antagonismo titanico fra Foscolo e il suo tempo, fra il poeta e la realtà secondo il modello alfieriano dell'eroe fiero nella sventura e nella sua lotta fatale.

Nell'ottavo sonetto, *E tu ne' carmi*⁸, Foscolo parla della sua patria poetica e letteraria, Firenze.

⁷ *Chi altri che me non ho di che mi lagne.*

Solcata ho fronte, occhi incavati intenti,
 crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto;
 labbri tumidi, arguti, al riso lenti,
 capo chino, bel collo, irsuto petto;
 membra esatte; vestir semplice eletto;
 ratti i passi, il pensier, gli atti, gli accenti;
 prodigo, sobrio; umano, ispido, schietto;
 avverso al mondo, avversì a me gli eventi.
 Mesto i più giorni e solo; ognor pensoso;
 alle speranze incredulo e al timore,
 il pudor mi fa vile; e prode l'ira:
 cauta in me parla la ragion; ma il core,
 ricco di vizi e di virtù, delira.
 Morte, tu mi darai fama e riposo.

⁸ E tu ne' carmi avrai perenne vita

Anche questo sonetto presenta una struttura bimembre: nelle quartine Foscolo rievoca Firenze come emblema della tradizione letteraria italiana che si tramanda lungo un asse cronologico che va dal poeta medioevale, Dante (cui allude il riferimento alle lotte fra guelfi e ghibellini) a quello moderno, Alfieri.

Nelle terzine si accampa l'immagine muliebre, tema centrale del genere lirico, con un allusivo aggancio alla poesia stilnovista e petrarchesca, come si evince dall'uso del lessico ("crin d'oro", "l'aure", "luci beate", "piè leggiadri") e dal calco su Petrarca ("colei che vera al portamento diva" < "colei che solo a me par donna" *RVF CXXXVI*, 3).

Mentre nel sonetto precedente (*E tu ne' carmi*) il luogo della rievocazione nostalgica è Firenze, città simbolo della letteratura italiana, nel sonetto nono, *Né più mai toccherò (A Zacinto)*, il luogo del ricordo non è la patria letteraria e degli studi, ma la terra natale del poeta, la Grecia.

Scritto fra il 1802 e il 1803, è incentrato sulla rievocazione della terra natale e sulla proiezione delle sue esperienze e delle sue passioni nel mito greco; esse trovano in Venere, Ulisse e Omero i loro modelli: la prima incarna i miti dell'amore e della bellezza, il secondo il mito dell'esilio connesso con i motivi della gloria e del fato e il terzo il mito della poesia:

Nè più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar da cui vergine nacque

sponda che Arno saluta in suo cammino
partendo la città' che del latino
nome accogliea finor l'ombra fuggita.

Già dal tuo ponte all'onda impaurita
il papale furore e il ghibellino
mescean gran sangue, ove oggi al pellegrino
del fero vate la magion s'addita.

Per me cara, felice, inclita riva
ove sovente i piè leggiadri mosse
colei che vera al portamento Diva
in me volgeva sue luci beate,
mentr'io sentia dai crin d'oro commosse
spirar ambrosia l'aure innamorate.

Venere, e fea quelle isole feconde
 col suo primo sorriso, onde non tacque
 le tue limpide nubi e le tue fronde
 l'inclito verso di coluil che l'acque
 cantò fatali, ed il diverso' esiglio
 per cui bello di fama e di sventura
 baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
 o materna mia terra; a noi prescrisse
 il fato illacrimata sepoltura.

Il sonetto è caratterizzato da un *continuum* melodico prodotto dalle spezzature e dalla disposizione delle particelle sintattiche, che articolano un lungo periodo che occupa lo spazio delle due quartine e della prima terzina. Il sonetto si compone, dunque, di due parti che coincidono con due periodi, il primo costituito dai versi 1-11 e il secondo dai versi 12-14; la prima parte inizia con una negazione enfaticamente ridondante (“né più mai”), la seconda con una negazione apparente (“Tu non altro che il canto avrai del figlio”) che equivale all’affermazione (= tu avrai solo il canto del figlio) di una condizione dettata dall’ineluttabilità del destino (“a noi prescrisse/il fato”), in cui l’*enjambement* fa balzare in primo piano la parola “fato”.

Foscolo in questo sonetto stabilisce allusivamente una serie di parallelismi fra sé e i personaggi del mito e della letteratura greci, Venere, Ulisse, Omero. Questo rispecchiamento di Foscolo nel mito greco è suggerito dall’immagine di Zacinto che si specchia (“che te specchi”) nel mare; non a caso il motivo dell’acqua è centrale nel sonetto, come si vede anche dagli echi semantici e dai sistemi rimici (“sponde: onde: feconde: fronde”; “acque: giacque: tacque: nacque”), che orientano l’attenzione del lettore sulle parole “onde” e “acque”.

La struttura e la rima dei versi mettono in relazione la nascita di Venere e quella di Foscolo:

ove *corpo fanciullletto* **giacque** da cui *vergine* **nacque.**

Foscolo evidenzia il parallellismo con Ulisse, con il quale ha in comune la magnanimità contrassegnata dalla gloria, dalla sventura e dal fato (“l’acque cantò **fatali**” = “a noi prescrisse il **fato**”) e dal quale si differenzia (“diverso esiglio” = vario, ma anche diverso dal mio) per il fatto che Ulisse ritorna a Itaca, mentre il destino di Foscolo

sarà quello del perpetuo esilio. È la differenza fra l'eroe classico e l'eroe romantico, è la differenza fra il viaggio teleologico (con una meta prestabilita) e il viaggio di perenne ricerca, fra il viaggio con ritorno e il viaggio senza ritorno: per questo Itaca è connotata con un aggettivo che rimanda alla terra ("petrosa"), quindi alla stasi, mentre Zacinto è connotata con un sostantivo che rimanda al mare ("sponde"), quindi al perenne movimento.

La "petrosa Itaca" di Ulisse è, quindi antitetica a Zacinto "materna terra", come indica il parallelismo:

sua petrosa Itaca Ulisse figlio materna mia terra

la prima luogo reale, la seconda luogo della memoria e della fantasia, luogo della nascita di Venere dal mare, le cui acque-specchio sono la linfa della poesia fondata sul rispecchiamento nel mito, unico contraltare possibile della morte, che è privazione dell'acqua, come indica l'espressione "illacrimata (= senz'acqua) sepoltura".

Infine Foscolo, in quanto poeta, trova il suo parallelo in Omero, come si evince dal fatto che alla poesia di Omero ("l'acque/ **cantò** fatali") corrisponde la poesia di Foscolo ("tu non altro che il **canto**").

Omero, la cui poesia è lirica, in quanto canta la natura edenica (le "limpide nubi" e le "frondi") e insieme epica, in quanto canta le peregrinazioni di Ulisse (le "acque fatali" e "il diverso esiglio"), è una proiezione di Foscolo, il quale sta tentando di realizzare una poesia più complessa, appunto epico-lirica, che troverà la sua forma compiuta nel carne *Dei sepolcri*.

Indicativo, in questo senso, l'espedito foscoliano di costruire una tramatura costituita dalla *replicatio* dei pronomi relativi che hanno la funzione di legare in un'unica, complessa imagery i concetti di patria, amore, poeta e eroe:

che te specchi	Zacinto	patria
da cui	Venere	amore
colui che	Omero	poeta
per cui	Ulisse	eroe

Il sonetto decimo, *Un dì, s'io non andrò (In morte del fratello Giovanni)*, è incentrato sulla figura della madre e sul rispecchiamento nel fratello, il cui suicidio Foscolo sottrae a cause oggettive e occasionali, mettendolo in relazione a una condizione dell'anima, a una disposizione melanconica, definita, in una lettera al Monti, "malinconia ostinata":

Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
di gente in gente, mi vedrai seduto
su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
il fior de' tuoi gentili anni caduto.

La madre or sol, suo di tardo' traendo,
parla di me col tuo cenere muto:
ma io deluse a voi le palme tendo;
e se da lunge i miei tetti saluto,

sento gli avversi Numi, e le secrete
cure. che al viver tuo furon tempesta,
e prego anch'io nel tuo porto quiete.

Questo di tanta speme oggi mi resta!
Straniere genti, l'ossa mie rendete
allora al petto della madre mesta.

La prima quartina e l'ultima terzina sono sintatticamente conchiuse, mentre la seconda quartina e la prima terzina fanno parte di un unico giro sintattico; il primo blocco (prima quartina e ultima terzina) è proiettato sul futuro (*"Un dì"* e *"allora"*), ma con uno squarcio sul presente (*"questo di tanta speme oggi mi resta"*) all'insegna della perdita della speranza. L'altro blocco riguarda il presente (*"or"*), incentrato sulla solitudine della madre (*"sol"*) e sulla disillusione del poeta (*"ma io deluse a voi le palme tendo"*). Questa mescolanza di piani temporali, che ha la funzione di far sentire al lettore il rapporto fra immaginazione e realtà, fra morte e vita, trova un' allucinata raffigurazione nelle paradossali immagini del fratello morto che vede (*"mi vedrai seduto"*) e del dialogo della madre con il figlio morto (*"parla di me col tuo cenere muto"*).

Il sonetto si conclude con lo stesso motivo della tomba lontana dalla patria che chiudeva il sonetto precedente.

Il modello del sonetto è sicuramente il carme CI di Catullo, dal quale Foscolo mutua diverse espressioni (*"multas per gentes et multa per aequora vectus"* > *"sempre fuggendo di gente in gente"*; *"mutam cinerem"* > *"cenere muto"*). Ma le differenze sono notevoli sia perché Foscolo riusa Catullo con un intento di identificazione con il fratello (che non era nelle intenzioni del poeta latino), sia perché il carme catulliano parla delle reali esequie cui Catullo partecipa, mentre Foscolo lamenta l'impossibilità di piangere sulla tomba del fratello, traslitte-
rando il racconto catulliano in allucinazione onirica.

Il centro del sonetto è l'identificazione di Foscolo con il fratello suicida, come dimostra il fatto che l'impossibilità di rendere omaggio alla tomba del fratello si lega, alla fine del sonetto, alla sepoltura di Foscolo lontano dalla sua terra e dalla madre. Il sonetto configura l'antitesi fra il movimento e la stasi, fra la tumultuosità e la pace dei sentimenti, fra istinto vitale e pulsioni di morte, come si evince dalle parole-rima dei primi due versi:

“fuggendo”	fra le genti (“di gente in gente”)	vita
“seduto”	sulla tomba (“tua pietra”)	morte

Ulteriori tracce dell'identificazione di Foscolo con il fratello sono:

a) i sotterranei parallelismi con il sonetto proemiale e penultimo, nei quali alcune espressioni riferite a se stesso tornano, in questo sonetto, riferite al fratello:

<i>Alla sera</i>	<i>In morte del fratello</i>
segrete vie del mio cor	secrete cure
<u>torme</u> delle cure	al viver... <u>tempesta</u> ⁹
<i>Pur tu copia</i>	
de' miei fiorenti <u>anni</u>	fior de' tuoi... <u>anni</u>

b) i parallelismi interni come le espressioni metonimiche “cenere muto” e “ossa mie” riferite rispettivamente al fratello e a se stesso, ambedue in relazione con la figura della madre o come il parallelismo metaforico (“tempesta-quiete-porto”) e il doppio chiasmo (cure-viver/porto-quiete; **viver-tuo/tuo-porto**) che rende visibile il rispecchiamento di Foscolo nel fratello e, insieme, il rapporto antitetico tumultuosità della vita vs pace della morte:

cure che al **viver** tuo furon tempesta
anch'io nel tuo **porto** quiete

⁹ “Torme” e “tempesta” rimandano al campo metaforico della battaglia delle passioni; “torme” richiama le schiere di un esercito e “tempesta” rimanda a “torme” anche sulla base dell'omofonia fra “torme” e *Sturm* (= tempesta), parola fondamentale della poetica preromantica.

c) le occorrenze dei possessivi e del pronome di prima persona singolare, anche in forma criptica a costituire un'onda sonora incentrata sulla bilabiale sonora (M), che culmina nel verso finale esaltata, per giunta, dagli accenti di ottava e decima (**madre mesta**)¹⁰: **mi** vedrai seduto, fratel **mio**, gemendo, la **madre**, parla di **me**, cenere **muto**, le **palme** tendo, i **miei** tetti, gli avversi **Numi**, di tanta **speme**, **mi** resta, l'ossa **mie**, **madre mesta**.

Nel sonetto undicesimo, *Pur tu copia*, ha un ruolo dominante la funzione metalinguistica; in accordo con l'ultimo sonetto della raccolta, Foscolo accenna alla bipartizione della sua vita in un primo periodo della giovinezza, caratterizzato dalla speranza e in uno della maturità, caratterizzato dalla disillusione e del disincanto:

Pur tu copia versavi alma di canto
 su le mie labbra un tempo, aonia Diva,
 quando de' miei fiorenti anni fuggiva
 la stagion prima, e dietro erale intanto
 questa, che meco per la via del pianto
 scende di Lete ver la muta riva:
 non udito or t'invoco; ohimè! soltanto
 una favilla del tuo spirto è viva.

E tu fuggisti in compagnia dell'ore,
 o Dea! tu pur mi lasci alle pensose
 membrane, e del futuro al timor cieco.

Però mi accorgo, e mel ridice Amore,
 che mal ponno sfogar rade, operose
 rime il dolor che deve albergar meco.

Significativa l'alternanza dei tempi: l'imperfetto nella prima quartina (con ripetizione della desinenza verbale **iva** in rima (**fuggiva**: **diva**) con eco in "versavi" (**avi** è palindromo di **iva**) ; il presente nella seconda quartina in cui campeggia il pronome "questa" (parte di vita) che si oppone alla "stagion prima", a sottolineare la divisione dell'esistenza di Foscolo in due parti; anche nella seconda quartina abbiamo la rima in **iva** (**riva**:**viva**) con la medesima eco palindroma in "favilla".

¹⁰ ciò che suggerisce un'ulteriore identificazione, oltre che col fratello, con la madre, per cui indicativa la disseminazione della sillaba **ma** (la **madre** or sol, **ma** io deluse).

Foscolo canta l'angoscia connessa all'incertezza dell'ispirazione, che al poeta sembra ridotta rispetto al passato, come ci suggerisce l'antitesi fra "copia di canto" e "favilla del tuo spirito"; fra l'altro "favilla" è termine usato da Dante proprio in funzione metalinguistica ("al mio ardor fuor seme le faville" *Purg* XXI, 94; "Poca favilla gran fiamma seconda" *Par* I, 34). L'angoscia del silenzio poetico è inoltre ribadita dall'espressione "muta riva" che allude alla morte, ma anche al silenzio, alla mancanza di voce e quindi alla morte della poesia in quanto il silenzio (muta riva) è l'antitesi dell'abbondanza della parola ("copia... di canto"). Siamo di fronte a un drammatico rapporto fra poesia e morte attraverso lo scorrere del tempo: la fuggevolezza del tempo e della Musa sono raffigurate nel parallelismo dei versi 3 e 9 ("quando... **fuggiva** la stagion prima"; "e tu **fuggisti** in compagnia dell'ore") .

D'altronde il fatto che i segni fisici, con cui è connotato il poeta, siano la bocca ("labbra") e la voce non udita dalla Musa ("non udito t'invoco") è un'ulteriore spia della dominanza metalinguistica del sonetto, dal momento che nella tradizione letteraria italiana la parola "voce" indica la poesia¹¹.

La successione dei tempi verbali e delle situazioni temporali è significativa: all'imperfetto, che indica azione reiterata nel passato ("versavi", "fuggiva") segue il tempo presente ("scende", "t'invoco", "è viva") a descrivere lo stato di affievolimento dell'ispirazione e di disperata invocazione; il passato remoto indica la definitiva scomparsa della Musa ("e tu fuggisti"): il risultato è l'abbandono del poeta in un presente ("lasci") nel quale Foscolo appare stretto fra il pensieroso ricordo del passato e la paura del futuro. In seguito a questo ("però") Foscolo si accorge che la sua poesia dovrà trovare altre vie espressive.

Questo momentaneo affievolimento dell'ispirazione prelude a un nuovo tipo di poesia, che Foscolo realizzerà nel carme *Dei Sepolcri*, una poesia non lirica, ma di tono epico, un carme che unisca alla passione dei sentimenti la riflessione filosofica, etica, politica; in questo senso è significativa l'espressione "rade rime" che allude molto probabilmente alle "rime sparse" di Petrarca e quindi alla tradizione lirica italiana, oltre la quale Foscolo intende andare.

Questa condizione limbica, di sospensione fra il ricordo del pas-

¹¹ come possiamo vedere da alcuni testi di Dante e Petrarca: "forse di retro a me con miglior voci" (*Par* I,35); "con altra voce" (*Par* XXV,7); "le voci de' sospir miei in rima" (*RVF* CCLII, 2).

sato e il timore del futuro, è anche la condizione per un salto qualitativo del poeta, il quale dovrà trovare un modo più universale e meno individualistico di esprimere la fatalità dell'umano destino; l'espressione "il dolor che deve albergar meco" esprime appunto il fatale destino personale, che nei *Sepolcri* sarà indicato come il destino dell'umanità, solennemente espresso nel verso finale del carne: "infin che il sol risplenderà sulle sciagure umane".

Il sonetto dodicesimo, *Che stai?*, incentrato sul dialogo fra il poeta e la Musa, è in effetti un dialogo del poeta con se stesso, una sorta di monologo, la cui drammaticità è evidenziata dai ripetuti interrogativi e dalla congiunzione "se" con valore condizionale, che indica un ragionamento interiore costellato da dubbi e da domande; la risposta ultima è che l'unica possibilità di salvezza sta nella libera espressione dell'ispirazione poetica:

Che stai? già il secol l'orma ultima lascia;
dove del tempo son le leggi rotte
precipita, portando entro la notte:
quattro tuoi lustri, e obbligo freddo li fascia.

Che se vita è l' error, l'ira, e l'ambascia,
troppo hai del viver tuo l'ore prodotte;
or meglio vivi, e con fatiche dotte,
a chi diratti antico esempi lascia.

Figlio infelice e disperato amante,
e senza patria, a tutti aspro e a te stesso,
giovine d'anni e rugoso in sembiante,
che stai? Breve è la vita e lunga è l'arte;
a chi altamente oprar non è concesso
fama tentino almen libere carte.

Il sonetto inizia con la coincidenza fra tempo storico e tempo individuale; Foscolo fa coincidere l'ultimo sonetto, e quindi la fine del canzoniere, con la fine del secolo, con l'intento di esprimere il duplice rispecchiamento dell'esperienza esistenziale e di quella letteraria nel tempo cosmico, con un evidente richiamo alla *Comedia* di Dante, il cui viaggio inizia nel 1300; la fine del secolo rappresenta il momento cronologico che divide la vita di Foscolo in due parti, secondo il modello dantesco del "mezzo del cammin di nostra vita" e anche secondo l'esempio offerto dai *Rerum vulgarium fragmenta*, nel cui sonetto proemiale Petrarca distingue la sua vita in due parti.

Il nuovo secolo deve comportare un nuovo atteggiamento di Foscolo, deve segnare un cambiamento: dalla prima parte della vita, caratterizzata dal peregrinare dell'esule ("error"), dal predominio delle passioni, quali l'impegno politico e l'angoscia esistenziale legata alle passioni ("ira" e "ambascia"), occorre passare a una condizione di distacco e di serenità, dall'impegno civile e politico al lavoro poetico, allo studio e alla scrittura; questo cambiamento consentirà a Foscolo di raggiungere quella gloria che, dati i tempi, non è possibile conseguire con l'azione; all'eroismo delle armi subentra l'eroismo del letterato, la cui missione si caratterizza secondo il modello dantesco del poeta- profeta della verità, eticamente impegnato : ciò che è confermato da un'eco dantesca significativa ("a chi diratti antico esempio lascia" = "che questo tempo chiameranno antico", *Par* XVII 120), che Foscolo leggeva nell'episodio dell'incontro con Cacciaguida, il quale affida a Dante il compito di riferire agli uomini la verità

Prima, l'attività politica legata alle passioni e all'angoscia e, dopo, l'attività poetica, le "fatiche dotte", che permetteranno al poeta di acquisire la serenità e l'eternità. La prima terzina riepiloga, richiamandosi all'autoritratto del sonetto *A me stesso*, i tratti essenziali della biografia foscoliana, connotata dalle delusioni politiche e sentimentali ("figlio infelice, disperato amante, e senza patria") e dalla conflittualità interiore ("a tutti aspro e a te stesso"). L'interrogativa "Che stai?" apre simmetricamente la quartina iniziale e la terzina finale, a indicare il rapporto analogico fra tempo storico e tempo esistenziale

La raccolta inizia e si chiude con il tema della morte; la prima parte è scritta al tempo presente, la seconda al tempo passato, il tempo della nostalgia, e si chiude con il tempo futuro dell'ultimo sonetto. A metà della raccolta il sonetto autobiografico, che costituisce uno spartiacque fra i sonetti della doppia delusione della politica e dell'amore, e la seconda parte, in cui gli stessi temi vengono rivisitati e filtrati alla luce del mito: la delusione "storica" diviene illusione "poetica" in grado di proiettare le "rade operose rime" del canzoniere nel grande carne *Dei sepolcri*.

PIETRO MILITELLO

LA CIVILTÀ EGEEA:
FORTUNA E FRUIZIONE DI UN MITO STORIOGRAFICO¹

“... mano mano che una società si evolve in una direzione non rozza e non aggressiva e non mascolina, diventa una possibile preda per una società rozza e aggressiva e mascolina che le può arrivare addosso e farla a pezzi. Anche di questo ci sono infiniti esempi nella storia.”

“Tipo?”.

“Tipo, prendi i Minoici che vivevano a Creta. Non avevano neanche mura o fortezze, erano una società evoluta con una forte componente femminile. Avevano un senso estetico complesso, amavano l’architettura e la pittura e la musica, i giardini, gli abiti, le danze. Poi sono arrivati dal mare gli Ioni che invece erano rozzi e aggressivi e mascolini, e hanno distrutto la civiltà minoica. Ma puoi scegliere qualunque altro punto della storia, se vuoi esempi...”

(A. DE CARLO, *Pura vita*, Milano, Mondadori, 2001)

Il romanzo di Andrea De Carlo si snoda in un dialogo continuo tra i due protagonisti, padre e figlia, durante un viaggio nella costa francese, mentre la madre, grande assente, si materializza tramite SMS. Durante tutto il viaggio/narrazione, il padre, intellettuale in perenne crisi di crescita, assume spesso una funzione didascalica, rispondendo alle domande della figlia. Le frasi appena citate, dalle pagine 121-122 del romanzo, si inseriscono per l’appunto nella esemplificazione del ruolo diverso, contrapposto, tra le donne “che hanno molto meno bisogno di investire tutte le loro energie in una lotta

¹ Alcune delle idee di questo testo sono scaturite dalle conversazioni con V. La Rosa; preziosi suggerimenti mi sono stati dati anche dal prof. Fritz Blakolmer, dell’Università di Vienna, mentre la dott. M. L. Nosch, dell’Università di Copenhagen mi ha gentilmente fornito il manoscritto del suo lavoro citato a nota 36. A tutti va il mio ringraziamento; gli errori sono ovviamente miei. Un ringraziamento, infine, a Gabriele d’Arrigo, che regalandomi il libro di De Carlo è stato causa involontaria di questo lavoro.

continua” e gli uomini “prigionieri di un’ossessione meccanica inarrestabile. Costruire e rompere...”.

Non è ovviamente mio compito entrare nel merito della verità di queste affermazioni, piuttosto, come archeologo militante a Creta, mi è sembrata significativa la scelta dei Minoici come primo tra i numerosi esempi che si sarebbero potuti scegliere per esemplificare questa antinomia. Essa riflette infatti il perdurare, nell’odierno uomo di cultura, di una idea della civiltà cretese dell’Età del Bronzo, ormai desueta tra gli specialisti, ma che ha goduto di notevole fortuna nel secolo scorso. Questa persistenza, lungi dal potersi spiegare solo come risultato di scarsa informazione, suscita invece una riflessione sul ruolo che il mondo antico, e nella fattispecie quello egeo, ha giocato nella cultura contemporanea. Esistono infatti dei falsi storici, ma esistono anche dei miti storici che hanno, nonostante la loro infondatezza, un nocciolo di verità, più per ciò che essi rivelano del mondo che li ha creati che per quello che dicono del mondo che vogliono raccontare, ed è su questo che s’intende indagare. Nello stesso tempo, il connubio tra archeologia e letteratura mi è parso un ottimo spunto per rendere un piccolo omaggio al preside Nicolò Mineo cui questo volume è dedicato.

1. Da Schliemann a Evans: la scoperta delle civiltà egee

La civiltà minoica e quella micenea sono un’acquisizione relativamente recente nel panorama dell’archeologia. Delle due, quella denominata micenea dalla località eponima dell’Argolide fu portata alla luce per merito quasi esclusivo di Heinrich Schliemann² nell’ultimo

² Heinrich Schliemann (1822-1890). Figlio di un pastore protestante del Mecklenburg, riuscì, grazie alla propria intraprendenza commerciale e ad un notevole senso pratico, ad accumulare una considerevole ricchezza. Abbandonati gli affari nel 1868, si dedicò interamente alla ricerca archeologica, finanziata grazie al proprio patrimonio. La fonte primaria sulla vita di Schliemann sono la sua autobiografia (H. Schliemann, *Selbstbiographie*, Leipzig 1891, con prefazione di Sophie Schliemann) e i numerosi paragrafi autobiografici inseriti nelle sue opere. L’affidabilità di questi testi è però inficiata dalla forte componente autocelebrativa. Si vedano gli articoli relativi alla sua vita e alle polemiche sulla scoperta di Troia nel catalogo della mostra *Troy, Mycenae, Tiryns, Orchomenos: Heinrich Schliemann: The 100th Anniversary of his Death*, Athens 1990, con bibliografia precedente.

trentennio del XIX secolo (fig. 1). La civiltà preistorica della Grecia era fino allora nota solo dai pallidi riflessi della poesia epica greca, e furono proprio i poemi omerici il punto di partenza della ricerca di Schliemann, perseguita con tenacia e determinazione per dare corpo ad un sogno maturato fin dalla infanzia, quello di dimostrare la veridicità delle storie cantate dal poeta cieco. Poche volte un archeologo ha avuto un riscontro così pieno sul terreno: negli anni tra il 1870 ed il 1884, Schliemann dimostra l'esistenza della città preistorica di Troia, nella collina di Hissarlik³, e delle cittadelle pregreche di Micene (1874), Orchomenos (1880), Tirinto (1884)⁴.

La valutazione del suo operato non è agevole, tra il riconoscimento degli innegabili meriti e il giudizio negativo sulla qualità del lavoro sul campo, tra il fascino esercitato dalla storia di un uomo che realizza i propri sogni, e i lati oscuri di un carattere non alieno da un certo grado di mendacità e cinismo⁵. I risultati delle sue esplorazioni, e di quelle che ad esse fecero immediatamente seguito ad opera specie dei Greci, ebbero comunque una vasta eco nella cultura contemporanea non solo perché diedero consistenza storica alla più antica poesia ellenica, ma soprattutto perché rivelarono una civiltà raffinata, precedente quella greca più antica, che apparve estremamente "moderna" nel suo anticlassicismo, suscitando grande entusiasmo, sia nel mondo accademico più avvertito⁶, sia in quello artistico⁷.

³ Bisogna tuttavia puntualizzare che la identificazione del sito di Troia nella collina di Hissarlik, invece che a Bunarbaschi, dove era generalmente stata collocata in un primo tempo, era stata già fatta da C. Maclaren, nel 1837, e soprattutto dal console statunitense nei Dardanelli, Francis Calvert, che vi aveva addirittura effettuato un sondaggio nel 1864, scoprendovi le fondazioni del tempio di Atena. Schliemann era a conoscenza di queste esplorazioni precedenti come afferma egli stesso.

⁴ Le date tra parentesi si riferiscono alle vere e proprie campagne di scavo. Piccoli sondaggi a Troia furono fatti da Schliemann già nel suo primo viaggio ai Dardanelli, nel 1868, mentre egli tornò più volte sia sul sito di Troia che su quello di Micene e Tirinto.

⁵ D. Traill, Schliemann's 'discovery' of 'Priam's Treasure', in *Antiquity* 57, 1983, pp. 181-186; D. Traill, *Schliemann of Troy. Treasure and Deceit* (John Murray), London 1995.

⁶ Si veda, per esempio, l'articolo di A. Riegl sulle coppe di Vaphiò (A. Riegl, *Zur Kunstgeschichtlichen Stellung der Becher von Vaphio*, in *Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts* 9, 1906, pp. 1-19).

⁷ Sulla recezione dell'arte micenea in questa prima fase della sua scoperta si veda: F. Blakolmer, *Überlegungen zur Rezeption minoisch-mykenischer Kunst zur Zeit des Jugendstiles*, in *Antike Tradition in der mitteleuropäischen Architektur der*

Quasi negli stessi anni in cui Schliemann riportava alla luce il tesoro di Priamo o il Circolo A di Micene, l'isola di Creta attirava l'attenzione degli studiosi per una serie di iscrizioni e di manufatti che sembravano confermarne l'importanza nella storia greca più antica e negli stessi periodi preistorici⁸. In questo caso, a differenza dell'opera solitaria di Schliemann, l'indagine fu frutto della attività di più persone, spesso in rapporto tra di loro e appartenenti a nazionalità diverse: dal capitano inglese Spratt che individuò il sito di Festòs (1865), al commerciante di Herakleion (allora Candia), Minos Kalokairinos, che per primo effettuò degli scavi nella collina di Kephala, sede del palazzo di Cnosso (1878), allo stesso Schliemann, che tentò, inutilmente, di comprare il terreno di Kephala nel 1886, desistendo solo per il prezzo troppo esoso. Spetta tuttavia ad un italiano, Federico Halbherr, storico ed epigrafista, il merito di avviare ricerche sistematiche a Creta a partire dal 1884⁹.

Tre elementi differenziano questo primo periodo di indagini cretesi rispetto alle ricerche di Schliemann. Essi sono la difficoltà di avviare scavi regolari per la complessa situazione politica dell'Isola, sotto

*zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Prag und Litomysl 1998), (= Studia Hercynia III), Prag 1999, pp. 133-142; F. Blakolmer, Die Wiederentdeckung der minoisch-mykenischen Kunst zur Zeit des Fin de Siècle. Zu Rezeption und ‚Koinzidenz‘ im Jugendstil, in *Kölner Jahrbuch* 32, 1999, pp. 477-502; F. Blakolmer, Zur Kenntnisstand der frühägäischen Denkmäler zur Zeit des ‚Fin de siècle‘, in J. Bouzek, F. Blakolmer hsgb., *Akten der Tagung Antike Tradition in der Architektur und anderen Künsten um 1900 (Prag, Wien 2003), (Studia Hercynia VIII) Wien 2004, pp. 4-19 (specie 9-12). La portata di questo entusiasmo si può indirettamente cogliere nella valutazione complessiva fattane da G. E. Rizzo qualche anno dopo: “fenomeno tra i più singolari nella civiltà antichissima d'Europa, svelatosi con forma quasi del tutto inattesa, e perché tali, cagione di sorpresa e giustificata meraviglia, e spesso anche di entusiasmi eccessivi, che hanno chiuso il varco a più maturo consiglio” (G. E. Rizzo, P. Toesca, *Storia dell'Arte. I*, Torino 1927, p. 243).**

⁸ Esiste una vasta bibliografia sulle indagini archeologiche a Creta e in area egea. Per Creta ci limitiamo a citare i due seguenti contributi: *Creta Antica (Mostra Heraklion, Roma 1984)*, Roma 1984, specie pp. 19-50 (articoli di L. Beschi, A. Di Vita, V. La Rosa, M.A. Rizzo, G. Pugliese Carratelli) e A. Farnoux, *Knossos: L'archéologie d'un rêve*, Paris 1993. Su questo primo periodo, con particolare attenzione ai rapporti tra Italiani e Greci, V. La Rosa, Ti abbraccio fraternamente. Lettere di J. Chatzidakis a F. Halbherr, in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, 2000, pp. 7-112. Per l'Egeo: J. Lesley Fitton, *The Discovery of Aegean Bronze Age*, London 1995 (fortemente limitata tuttavia per quanto riguarda il ruolo italiano).

controllo turco fino al 1899, la compartecipazione di più studiosi ed appassionati, in stretto contatto tra di loro¹⁰, e, in parte conseguenza di ciò, l'interesse ad ampio raggio per tutta l'antichità, non solo per la preistoria (che è anzi in secondo piano) ma anche per il mondo greco, quello romano e persino quello medievale. Certamente, il sito di Cnosso focalizza l'attenzione più di ogni altro ed intorno ad esso si svolgerà una vera e propria "guerra dei vent'anni" (1879-1899), la cd. "battaglia di Cnosso" mirante ad assicurarsene il possesso¹¹. Questa battaglia sarà vinta da Arthur Evans¹² (fig. 2) che, avendo acquistato la collina di Tsalepi Kephala, poté iniziare l'11 marzo del 1900 lo

⁹ Su Federico Halbherr si vedano, da ultimo, gli atti del convegno a cura di V. La Rosa, *La figura e l'opera di Federico Halbherr* (Rovereto, 2000), *Creta Antica* I, 2000.

¹⁰ Fino al 1898 Creta fu dipendente da Costantinopoli. A seguito della rivolta indipendentista scoppiata in quell'anno, essa acquistò una propria autonomia sotto il protettorato delle potenze europee (Russia, Inghilterra, Francia, Italia). Nel 1913 fu infine annessa al regno di Grecia. Si vedano le mie osservazioni in P. Militello, *L'epistolario di Federico Halbherr e l'antichistica straniera*, in V. La Rosa ed., *La figura e l'opera di Federico Halbherr* (Atti Convegno Rovereto, 2000), *Creta Antica* I, 2000, pp. 129-146.

¹¹ L'espressione "guerra dei vent'anni" è di La Rosa, *Ti abbraccio...* cit., p. 31. Essa ricalca quella di "battaglia di Cnosso" coniata da J. Driessen, *Kalokairinos, Schliemann, l'École Française et Evans à Cnossos*, in Proc. Of the conference Archaeology and H. Schliemann (Athens 1990) (non pubblicato) e utilizzata come titolo di un paragrafo da A. FARNOUX, *Cnossos. L'archéologie d'un reve*, Paris 1993, pp. 30-31.

¹² A. Evans (1851-1941), figlio di un famoso antiquario del XIX secolo, J. Evans. Di ampia cultura ed interessi, dalla storia all'archeologia, dall'epigrafia alla numismatica. Fu direttore dell'Ashmolean Museum di Oxford. Attirato a Creta nel 1893 dal desiderio di verificare l'esistenza di scritture precedenti quella fenicia e greca, spostò rapidamente i suoi interessi dall'epigrafia all'archeologia, riuscendo ad acquistare il sito in cui era stato identificato il palazzo di Cnosso. Su Evans, le biografie più complete sono J. Evans, *Time and Chance: The Story of Sir Arthur Evans and his Forebears*, London 1943; A. Brown, *Arthur Evans and the Palace of Minos*, Oxford 1983; J. A. MacGillivray, *Minotaur. Sir Arthur Evans and the Archaeology of the Minoan Myth*, New York 2000. Per il lettore può essere interessante sapere che Evans venne in Sicilia attirato dai suoi interessi numismatici, studiando le monete del medagliere siracusano (A. Evans, *Syracusan Medallions and their Engravers in the Light of Recent Finds*, London 1892). Cfr. Anche M. Vickers, "... at Terranova One Gets More for One's Money than at Rome": *Arthur and Margaret Evans in Gela, 1887-1896*, in R. Panvini, F. Giudice (edd.), *Ta Attikà. Attic Figured Vases in Gela*, Roma 2004.

scavo delle rovine del più importante palazzo dell'Isola, dando avvio alla riscoperta della cultura dell'Età del Bronzo che tre anni più tardi sarà definita, dallo stesso Evans, "minoica" dal nome del mitico sovrano cretese Minosse. Qualche mese dopo seguì l'avvio delle esplorazioni sulla collina di Festòs da parte di Federico Halbherr (fig. 3). L'era dei grandi scavi cretesi era iniziata.

2. Le civiltà egee e l'Europa dell'inizio del XX secolo

La scoperta della Creta dell'Età del Bronzo ebbe una certa eco nel mondo europeo nonostante fosse l'ultima arrivata di un quarantennio di grandi imprese archeologiche, che avevano portato alla luce le rovine mesopotamiche ed anatoliche, decifrato la lingua ittita e confermata l'esistenza di una raffinata cultura preomerica¹³. Il fatto è che la ricchezza e la varietà delle espressioni della società cretese, specialmente artistiche, dalla ceramica alla pittura, dalla piccola plastica all'architettura, apparve eccezionale. Se i corredi dalle tombe a fossa di Micene mostravano ancora una mescolanza di stili barbari e di alta raffinatezza, i manufatti cretesi si distinguevano invece per caratteri omogenei che rispecchiavano in misura notevole i tratti dei migliori prodotti rinvenuti prima di allora nel continente greco, come il *rhytòn* d'argento o le spade ageminate da Micene e le due tazze auree da Vaphiò. La libertà espressiva di queste opere, lontana dalla ieraticità dell'estetica orientale, rendeva l'arte minoica il primo capitolo dell'arte occidentale; un capitolo, tuttavia, difficilmente inquadrabile in una sequenza evolutiva che partisse dalla remota preistoria del Mediterraneo per giungere alla civiltà europea. Già dopo pochissimi anni, dunque, questa civiltà considerata all'inizio semplicemente una variante insulare della cultura micenea si delineò come una realtà a sé stante, per la quale il nome di Minoico, già apparso nella letteratura, sembrava quello più appropriato¹⁴.

¹³ Quell'attento osservatore della realtà circostante che è Proust, orecchiatore colto, anche se non approfondito, del mondo antico, conoscente del grande orientalista Thureau-Dangin, registra nella sua "Recherche" la scoperta, a Creta, "del palazzo del Sole", una definizione evidentemente mutuata dai giornali e dai resoconti del tempo, in seguito mai più utilizzata (M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte dei Guermantes* (a cura di Raboni), Milano 1989 (1 ed. Paris, Gallimard 1919-1927), p. 185.

¹⁴ Per quanto sia stato Arthur Evans colui che ha sancito l'uso di questo termine

L'apparizione dei Minoici nel panorama egeo poneva nuovi quesiti, che riguardavano il rapporto tra la cultura, non solo artistica, del Continente greco e quella dell'Isola di Creta, coinvolgendo anche l'aspetto etnico. Se l'identificazione dei Micenei con gli Achei della tradizione omerica, e quindi con i Greci, era sembrata ovvia dopo le imprese di Schliemann, i Cretesi avevano una storia molto più lunga e rappresentavano piuttosto una civiltà antichissima, pre-indoeuropea. Fin dai primi rinvenimenti fu inoltre chiaro che la vita dei palazzi cretesi aveva conosciuto due fasi, era terminata con una distruzione verso il 1450 a.C., e che solo Cnosso era sopravvissuto per un periodo di tempo più lungo per essere incendiato, come allora si credeva, intorno al 1400 a.C. I palazzi micenei appartenevano tutti ad un momento seriore, fiorendo tra il 1400 ed il 1200 a.C. Si ponevano dunque il problema della relazione storica tra questi avvenimenti, della definizione etnica e culturale dei Minoici e dei Micenei, del ruolo che avevano avuto nella creazione delle opere d'arte che tanto avevano impressionato gli specialisti di fine secolo, infine del legame con il mondo greco, antico e moderno, tema particolarmente sensibile per gli archeologi greci, come Tsountas, proprio mentre un terzo elemento si profilava all'orizzonte: la cultura cicladica, delle isole comprese tra il Peloponneso e Creta.

Diverse ricostruzioni cominciarono a profilarsi, accanto a quella, più antica, ma anche meno duratura, secondo cui l'origine della civiltà egea era da ricercarsi nel mondo fenicio¹⁵. È sorprendente come le risposte date nei primissimi anni delle indagini fossero a tratti più lucide e cogliessero nel vero più di quella che divenne la versione corrente tra le due guerre.

In una prima ricostruzione, l'identificazione dei Micenei con gli Achei, già fatta da Schliemann, era mantenuta. Questi sarebbero stati i responsabili della fine dei palazzi minoici, per essere a loro volta travolti dalla invasione dorica verso il 1200 a.C.¹⁶ La cultura, anche

per la civiltà cretese dell'Età del Bronzo, l'aggettivo era già stato usato sporadicamente nel corso del XIX secolo, per es. da A. Milchhöfer, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, Leipzig 1883. Cfr. Anche A. Zois, *Knossos. To ekstatiko orama*, Athena 1994.

¹⁵ Così M. Helbig attribuiva ai Fenici l'impulso per lo sviluppo delle arti in Grecia.

¹⁶ Così già A. Michaelis nel suo capitolo sull'arte antica in A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte. I. Das Altertum*, Leipzig 1879 (10ª ed., I ed. Leipzig 1879), pp. 135-136.

artistica, del continente greco possedeva dunque una propria fisionomia ed una propria autonomia¹⁷.

Nella seconda, i palazzi micenei non sono altro che una continuazione in suolo elladico della civiltà minoica, che assorbe in sé tutte le migliori manifestazioni artistiche dell'arte egea¹⁸. Fu questa la tesi che ebbe il sopravvento tra le due guerre, grazie all'autorità e alla grande influenza del suo principale sostenitore, Arthur Evans (fig. 2).

3. Panminoicismo: Evans e la civiltà minoica (1920-1940)

L'importanza di Arthur Evans nella scoperta e nella ricostruzione storica del mondo minoico è fondamentale e difficilmente sopravvalutabile. Il suo ruolo è però diverso, per certi versi antitetico, rispetto a quello che Schliemann ebbe nei confronti del mondo miceneo. Quest'ultimo fu l'unico protagonista di un'epopea che rivelò la ricchezza delle città preistoriche di Troia, Micene, Orchomenos, Tirinto, ma il suo contributo scientifico alla ricostruzione storica della civiltà micenea fu praticamente nullo. Evans, al contrario, non fu né il primo né l'unico esploratore delle rovine cretesi dell'Età del Bronzo, ma fu colui che da esse seppe trarre un grandioso affresco storico tratteggiato nei monumentali volumi di *The Palace of Minos*¹⁹, una sorta di asistemica enciclopedia della Creta preistorica. Furono questi tomi e il ricchissimo corredo di immagini che li accompagnava (fig. 4) a diventare il punto di riferimento per tutte le opere scientifiche e di divulgazione che si occuparono delle civiltà cretesi.

In questo senso la civiltà minoica è, in buona parte, una sua creazione. Il problema di fondo del grandioso affresco della civiltà minoica dipinto da Evans è tuttavia l'inserimento della enorme massa di dati

¹⁷ Così M. Milchhofer e S. Reinach, per i quali la cultura micenea si era sviluppata nell'area greca.

¹⁸ Così R. DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques*, Paris 1914, pp. 199-200: "La civilisation mycénienne apparaît aujourd'hui comme le prolongement, quelques-uns disent la décadence, de la civilisation minoenne contemporaine du palais de Cnossos et de Phaistos". La fase micenea coincidente con il periodo Tardo Minoico III (1400-1200 a.C.) non è altro che il momento della più ampia *koiné* minoica. Nella stessa direzione A. Fimmen, *Die kretisch-mykenische Kultur*, Leipzig 1921.

¹⁹ A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos. I-IV*, London 1921-1935 (con un volume di indice analitico curato dalla sorella, J. Evans, apparso nel 1936); abbreviato, PM.

che la sua lunga frequentazione con il suolo cretese gli metteva a disposizione in un discorso narrativo preconstituito, organico e tanto più seducente in quanto sostenuto dalla profonda erudizione dello studioso inglese e dalla sua eccellente competenza antiquaria in tutti gli ambiti del mondo antico, dalla Grecia alla Mesopotamia all'Egitto.

Due forze apparentemente contrastanti erano all'opera in questa ricostruzione: da una parte, la proiezione dei propri paradigmi culturali nelle società passate²⁰; dall'altra, la insoddisfazione del tempo presente e la ricerca di un mondo ideale incarnato dal passato che si andava scoprendo²¹. La prima lo portava a leggere il mondo minoico alla luce dell'esperienza coloniale inglese del XIX secolo (un potere basato sul controllo dei mari) e del mondo aristocratico coevo (da cui provengono i nomi come *Royal Villa* o *Little Palace* attribuiti ad alcune strutture da lui scoperte). La seconda, a proiettare in un remoto passato le proprie aspirazioni. Quanto in questi desideri abbiano giocato le varie esperienze personali (la madre persa ancora fanciullo; il padre, al contrario, autoritario e longevo al punto da potere visitare, sebbene ottantenne, gli scavi del figlio; la stessa sospetta omosessualità) sarebbe compito di una specifica indagine psicologica ed analitica che non è certo qui il caso di fare. Quello che occorre sottolineare è solo che per una persona come Arthur Evans, in fuga dai suoi conflitti interiori, ma anche dalle oggettive difficoltà degli anni intorno alla Prima Guerra Mondiale, Creta si trasformò in un

²⁰ Si tratta di un aspetto comune all'archeologia, anche preistorica, fino alla salutare lezione della New Archaeology, e diffuso soprattutto tra quegli studiosi di estrazione classica, ai quali nulla diceva la lezione della nascente antropologia. Da questo atteggiamento nascono denominazioni apparentemente chiare, come quelle di "palazzo" o di "villa", di "sovrano" e di aristocrazia, che implicavano però delle istituzioni la cui esistenza non era dimostrata.

²¹ Questo atteggiamento di fuga dalla realtà per rifugiarsi in un passato mitico è stato spesso identificato come molla, quasi sempre inconsapevole, dell'attività dell'archeologo. Si vedano, per esempio, le considerazioni di R. Bianchi Bandinelli a proposito di Winckelmann e quelle più generali di Himmelman (R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Roma-Bari 1976; N. Himmelman, *Utopia del passato*, Bari 1981). Per l'ambito specifico del mondo egeo e di Evans si veda J. Bintliff, *Structuralism and Myth in Minoan Studies*, in *Antiquity* 58, 1984, pp. 33-38. È da rilevare che lo stesso atteggiamento è alla base della scelta dei corsi di archeologia da parte di numerosi studenti, come hanno dimostrato dei test effettuati sulle matricole (V. La Rosa, *Un bisogno dell'antico: un mito tra ethos e pathos?*, in *Le forme e la storia*, III,2, 1991, pp. 275-284).

laboratorio dove *ri-creare* una cultura a propria immagine, facilitato in ciò dal dato della insularità e della complessità geografica e morfologica dello spazio cretese, capace di imprimere un carattere peculiare ai segni dell'uomo.

Questa insularità, come ha ben commentato Hamilakis di recente²², doveva divenire una delle principali attrattive, ma anche uno dei limiti principali per una conoscenza scientifica. Insularità significava potere studiare il mondo minoico come qualcosa di completamente avulso dalle altre culture del Mediterraneo, dare alla civiltà minoica quel carattere paradigmatico, privo di qualsiasi contaminazione antropologica, di cui aveva goduto il mondo greco e romano fino allora e di cui avrebbe continuato a godere ancora fino alla metà del XX secolo.

Da questo *humus* si formano interpretazioni, suggestive e apparentemente fondate, che hanno costituito per anni i *Leitmotive* del modo cretese: il carattere pacifico del mondo minoico, il cui potere si basava sul dominio sul mare (la cd. "talassocrazia minoica"); la natura esuberante di una società gaia e cortese, amante dei colori e dei giuochi; la posizione emancipata della donna, libera anche nella propria esuberanza sessuale, talvolta addirittura in una posizione privilegiata rispetto all'uomo²³; l'esistenza di un iniziale "stadio matriarcale" della civiltà, teoria in cui era evidente l'influsso dell'opera di Bachhofen.

È in questo contesto che (anche grazie alla collaborazione di uno staff d'eccezione, come i pittori restauratori Gilléron padre e figlio, e l'architetto T. Fyfe) questa cultura si sostanziò di manufatti letteralmente ricreati, partendo da frustuli spesso insignificanti. Le ardite ricostruzioni del Palazzo di Cnosso, ma anche le ampie integrazioni dei frammenti di affresco rinvenuti, sono la prova migliore di un modo di procedere che non partiva dal dato, ma piuttosto forzava quest'ultimo in una immagine preconcepita, incurante della coerenza

²² Y. Hamilakis, What Future for the "Minoan" Past? Re-thinking Minoan Archaeology, in *Labyrinth Revisited. Rethinking Minoan Archaeology*, Oxford 2002, pp. 17-18 (de-insularisation).

²³ PM III, pp. 58-59. Bisogna tuttavia riconoscere ad Evans la capacità di non cadere in quegli estremismi che saranno invece propri dei suoi epigoni, proprio grazie alla profonda conoscenza dei materiali. Il riconoscimento della posizione privilegiata delle figure femminili negli affreschi viene infatti compensato dalla valutazione di altri elementi che sembrano sottolineare una certa segregazione della donna (PM III, pp. 349-350).

tra le parti utilizzate in un assemblaggio e i luoghi o la stratigrafia di rinvenimento. Questo atteggiamento trovò un terreno incredibilmente favorevole nelle affinità tra il gusto della cultura mitteleuropea della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX e alcuni tratti dell'arte micenea e soprattutto minoica. Tutto sembrava congiurare per determinare una incrinatura del senso della distanza storica, ed una identificazione che portò anche i collaboratori di Evans ad ardite manipolazioni del dato archeologico. Forse eccessiva, ma certo parzialmente veritiera, appare dunque l'affermazione di John Papadopoulos per il quale i restauri che noi oggi ammiriamo a Cnosso "sono gli esempi migliori e meglio conservati dell'architettura Art Deco e Art Nouveau in Grecia"²⁴.

L'arte minoica diventò dunque la proiezione di un fantastico mondo del passato, dominato dalla gioia di vivere, dal gusto e dalla raffinatezza aristocratici (fig. 5), in cui non c'era posto per la violenza, ma solo per un potere che traeva alimento esclusivamente dalla propria, superiore, cultura. Un potere che, per Evans, poté essere sopraffatto solo da una lotta interna e non da una invasione esterna. Di fatto, il grandioso affresco della storia minoica contenuto in *The Palace of Minos* si arresta alla fine del periodo Tardo Minoico II, a quel 1400 a.C. che avrebbe segnato la fine del Palazzo di Cnosso. Come il mosaico mussoliniano dei Fori Imperiali che designa le varie tappe dell'espansione dell'Impero Romano si arresta al culmine delle conquiste di Traiano e non procede oltre, così anche l'illustrazione della civiltà minoica di Evans sembra non volere affrontare il tema della decadenza. Nello stesso tempo, la civiltà micenea si ridusse ad una semplice periferia di quella cretese. Non mancarono proposte diverse, che concedevano una propria originalità alla civiltà micenea dopo la fine di Cnosso²⁵ o addirit-

²⁴ J. Papadopoulos, Knossos, in M. La Torre ed., *The Conservation of Archaeological Sites*, Los Angeles 1997, p. 110. Nella stessa direzione le osservazioni di Blakolmer (articoli citati *supra* a nota 11). Tali affermazioni ribaltano le ipotesi espresse da altri autori che invece identificavano una influenza dell'arte egea sul formarsi del gusto artistico *Fin de siècle* (*contra* già W. Schiering, *Funde auf Kreta*, Frankfurt-Zürich 1976, pp. 168-170); A. Bammer, Wien und Kreta. Jugendstil und minoische Kunst, in *JÖAI* 60, 1990, pp. 129-151). Più che influenzare lo *Jugendstil*, l'arte minoica trovò in esso il terreno favorevole per essere apprezzata, a causa di una singolare concordanza di atteggiamenti, e questo può spiegarne la fortuna soprattutto in ambito mitteleuropeo nei primi due decenni del secolo scorso (Blakolmer, op. cit. a nota 7).

²⁵ Es. R. Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, Paris 1914, pp. 199-200 (La

tura ne ipotizzavano la conquista da parte dei continentali²⁶, ma fu la ricostruzione evansiana quella che s'impose.

La diversità di opinione si tradusse in veri e propri scontri accademici. Uno dei primi fu contro Sir William Ridgeway, Disney professor a Cambridge, che riteneva il Continente e non Creta il centro di irradiazione della civiltà nell'Età del Bronzo. Una polemica ancora più violenta scoppiò tra Evans, Alan Wace, direttore della British School at Athens, e William Blegen, direttore della American Academy nella stessa città. In questo caso l'oggetto del contendere era il ruolo dei Micenei negli avvenimenti di Creta. Assenti dall'Isola per Evans, i Micenei sarebbero stati per Wace e Blegen i conquistatori dell'ultimo palazzo di Cnosso. Lo scontro assunse toni piuttosto violenti che si conclusero con le polemiche dimissioni di Wace dalla direzione della Scuola Britannica nel 1923²⁷.

Col tempo, tuttavia, la sistematicità della costruzione dello studio inglese ebbe la meglio, come era inevitabile che tra le caute interpretazioni e le prudenti ricostruzioni di Italiani, Francesi, ma anche degli Inglesi della Scuola Britannica, avesse la meglio l'immaginario scatenato da Evans.

4. Due civiltà a confronto: Minoici e Micenei tra storia dell'arte e linguistica (1940-1960)

Il compito di restituire la propria fisionomia alla cultura micenea fu affrontato soprattutto da un gruppo di studiosi di lingua tedesca attivo tra gli anni '20 e '60, ma particolarmente influenti nella secon-

civilisation mycénienne apparaît aujourd'hui comme le prolongement... de la civilisation minorenne contemporaine des palais de Cnossos et de Phaistos); H.T. BOSSERT, *Alt-kreta*, Berlin 1921 (secondo l'Autore i Micenei sono coloni cretesi che acquisiscono tuttavia modi di vivere nordici).

²⁶ Es. G. Glotz, *La civilisation égéenne*, Paris (1 ed. 1924), p. 71 (Cnosso è distrutta dai Micenei, che sono Achei minoicizzati). Che i Micenei fossero popolazioni nate e sviluppatesi in Grecia, e non coloni cretesi, è anche sostenuto da Milchhofer e Reinach.

²⁷ Sulla polemica tra i sostenitori di Evans, principalmente attivi ad Oxford, e quelli di Ridgeway, soprattutto di Cambridge, si veda MacGillivray, *Minotaur*, cit., p. 212. Sulla polemica con Wace e Blegen, *ibid.* pp. 284-286. Per il lettore italiano si veda anche la sintesi di G. Maddoli, *La civiltà micenea. Guida storica e critica*, Bari 1992 (1 ed.), pp. X-XI.

da parte di questo periodo, come B. Schweitzer, F. Matz, F. Schachermeyr, Kaschnitz von Weinberg. Questi si ispiravano ad una concezione abbastanza diffusa in quel periodo che tendeva ad omologare le nozioni di “popolo” (*ethnos*) con quelle di “cultura” e di “cultura archeologica”, immaginando le popolazioni del passato come gruppi distinti caratterizzati non solo da usi e costumi propri, ma anche da strutture fisiche, mentali e linguistiche peculiari²⁸. L'interesse di questa scuola era prevalentemente estetico, avendo come scopo quello di identificare le strutture artistiche e mentali dei diversi popoli (*Strukturforschung*)²⁹. Il binomio arte = popolo oggi non è più accettata, ma in quel momento ebbe il merito di dare autonomia a civiltà artistiche che vivevano all'ombra di quella classica, come quelle etrusco-italica (K. Von Weinberg), arcaica (Buschor, Langlotz), ellenistica (Krahmer), romana (Rodenwaldt), e appunto quella micenea nei confronti di quella dei Minoici³⁰.

La sintassi dell'arte micenea, in tutte le sue manifestazioni, dal-

²⁸ Questa concezione è patrimonio comune della scuole di pensiero della prima metà del XX secolo, di quella storico-culturale come di quella diffusionista. La teorizzazione della sovrapposibilità dei concetti di Razza, Lingua e Cultura in ambito archeologico si deve ad uno studioso tedesco, G. Kossinna, che nel 1911 affermò chiaramente che delle province culturali archeologiche definite in maniera rigorosa coincidono in ogni epoca con popoli e stirpi ben determinate. Per una più equilibrata considerazione del ruolo di Kossinna, spesso visto come precursore del Nazismo, e più in generale dell'approccio storico-culturale e dei suoi rapporti con i nazionalismi della prima metà del XX secolo, si vedano i diversi contributi in P.F. Biehl, A. Gramsch, A. Marciniak ed., *Archäologien Europas. Geschichte, Methoden und Theorien*, Muenster, New York, Muenchen, Berlin 2002 (in particolare: H. Parzinger, “Archäologien” Europas und “europäische” Archeologie – Rueckblick und Ausblick, pp. 36-38; P. M. Barford, East is East and West is West? Power and Paradigme in European Archaeology, pp. 79-80; J.P. Demoule, Archäologische Kulturen und moderne Nationen, pp. 135-136).

²⁹ F. Matz, *Kreta und fruehes Griechenland*, Baden-Baden 1962, pp. 20-21. Sulla *Strukturforschung*, definizione e storia, si veda innanzitutto la lucida sintesi del medesimo F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt 1950, pp. 1-36, e lo studio di H.H. Wimmer, *Die Strukturforschungen in der klassischen Archäologie*, (Europäischen Hochschulschr., R. XXXVIII, 60), Bern, Berlin 1997. Il termine fu introdotto per la prima volta da Matz nel 1928 e da Kaschnitz von Weinberg nel 1929, sostituendo quello di *Kunstwollen* elaborato a suo tempo da Riegl.

³⁰ M.R. Hoffer, Die Entdeckung des Unklassischen: Guido Kaschnitz von Weinberg, in H. Flascher ed., *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren*, Stuttgart 1995, pp. 247-257.

l'architettura alla pittura, dalla ceramica alla glittica, è profondamente diversa da quella minoica. Quest'ultima astrutturale e basata sul principio di torsione, la prima fortemente tettonica e assiale. L'arte cretese è ricca di elementi accessori fantasiosamente disposti, quella continentale è invece essenziale, asciutta. Le differenze investono anche le tematiche trattate, natura e religione nell'Isola di Minosse, vita di corte con scene di caccia e guerra nel Peloponneso. Era inevitabile ricondurre queste differenti "strutture" ad una diversità di comportamento, e dunque di *ethnos*. Il giudizio su questo poteva variare, ma il dato fondamentale era l'esistenza di una individualità micenea.

Il tentativo di rendere autonomo il mondo miceneo da quello minoico trovò un appoggio definitivo nella decifrazione della scrittura lineare B ad opera di M. Ventris nel 1952. Essa dimostrò nello stesso tempo che a Creta e nel Continente si parlavano due lingue diverse, delle quali quella micenea era greca, mentre quella minoica era anellenica e probabilmente anche non indoeuropea, forse semitica o appartenente al sostrato mediterraneo³¹.

La decifrazione della lineare B, non esente da polemiche, servì innanzitutto a rendere giustizia delle diverse ricostruzioni storiche proposte nei decenni precedenti, quella panminoica evansiana e quella continentalista di Wace e Blegen e nello stesso tempo sancì la profonda connessione tra archeologia micenea e archeologia omerica³². La confermata differenza etnica sancì tuttavia la contrapposizione, già intuita in precedenza, tra due modi di vita³³: quello minoico, giusta l'iconografia voluta da Evans, raffinato, amante della dolce vita, sen-

³¹ M. Ventris, J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge 1953 (1973 2ed.).

³² Questo è dimostrato non solo dal peso dell'archeologia micenea nel manuale di A. Wace, F. H. Stubbings, *A Companion to Homer*, London 1962, ed anche nel nuovo volume I. Morris, B. Powell, *A New Companion to Homer (Mnemosyne 163)*, New York 1997, ma anche dai testi della collana *Archaeologia Homerica* che prendono sistematicamente in considerazione i *Realien* del mondo miceneo e minoico. Per una disanima dei diversi significati che il termine archeologia omerica può indicare e del suo rapporto con quella micenea: H.G. Buchholz, *Bemerkungen zum Stand der Homerarchäologie*, in D. Musti *et alii*, *La transizione dal Miceneo all'Alto Arcaismo. Dal palazzo alla città (Atti Roma 1988)*, Roma 1991, pp. 67-84.

³³ Es. A. Leroy, *Evolution de l'art antique*, Paris 1945 (quindi precedente la decifrazione), p. 195: "quelle différence existe entre le palais crétois, secret et tortueux, labyrinthique... et le palais mycénien, déjà grec en ses aspects simples, clairs, harmonieux".

suale e dominato da una forte componente femminile, visibile nella importanza che la donna avrebbe avuto sia nel Pantheon religioso, sia nelle raffigurazioni di società; quello acheo, fatto di rudi guerrieri portatori di una concezione dell'esistenza molto più essenziale e scarsa. In alcune tradizioni storiografiche, specie in Italia, ciò non mise in discussione la sostanziale unità culturale del mondo egeo del Bronzo Tardo, per lo meno dal punto di vista artistico, come dimostra l'uso frequente dell'aggettivo cretese-miceneo o egeo-miceneo³⁴. In altre scuole, invece, la contrapposizione appare più netta "Questi guerrieri biondi, alti e muscolosi, ai quali si dà il nome di Achei, e il cui arrivo si scaglionava per parecchi secoli... penetrano nella Grecia centrale e nel Peloponneso, lasciandosi dietro un solco di rovine e di incendi. Tuttavia, non sono dei barbari. Portano una nuova lingua, antenata del greco... e il megaron... Amano le belle armi e utilizzano il cavallo, attaccato al carro da guerra. Intelligenti e dotati di una grande facoltà di assimilazione..."³⁵.

Lasciando da parte la realtà storica del tipo fisico dell'ariano, che deriva dalle teorie del primo novecento, è interessante notare come il dualismo minoico/miceneo può prestarsi a due giudizi morali contrastanti. Nel primo, al quale appartiene il passo citato, l'esuberante spirito minoico diventa l'esito di un mondo decadente, mediterraneo, a cui si contrappone il mondo barbaro, ma più forte e vigoroso, che troverà nella invasione dorica la sanzione della sua superiorità. Nel secondo invece il giudizio si ribalta, e la palma della superiorità va ai Cretesi, dispensatori di un'arte superiore, non ancora incrinata dalla

³⁴ A questa prospettiva aderiscono per lo più gli studiosi italiani, di formazione sostanzialmente positivista, come Luigi Pernier e Luisa Banti (*Il palazzo minoico di Festo*, I, Roma 1935; II, Roma 1951), Pericle Ducati (*L'arte classica*, Torino 1920, ristampato più volte fino al 1952) o Biagio Pace (*Introduzione allo studio dell'archeologia*, Napoli 1933). L'unione dei due termini è rimasta stabile nella letteratura scientifica italiana, come mostra la voce minoico-micenea coniata per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte* o per l'*Enciclopedia dell'Arte Antica*, anche nell'aggiornamento del 1994.

³⁵ J. Gabriel-Leroux, *Les premières civilisations de la Méditerranée*, Paris 1958, pp. 34-35. Si veda anche G. Glotz, *La civilisation égéenne*, Paris 1952 (1^a ed. 1924, cit. dalla edizione italiana Torino 1953), p. 61: gli Elleni sono una "razza forte, intelligente, assimilatrice". La fase micenea, dal punto di vista artistico, rappresenta un regresso, ma gli Achei non avevano perduto nulla del loro ardore bellico (pp. 75-76). A livello manualistico, importante però per l'effetto che aveva sulla cultura non specialistica, si veda, per tutti: P. Silva, *Storia orientale e greca*, Milano 1950, pp. 92-93.

decadenza che invece si ritrova nella produzione del Continente greco³⁶. Che quest'ultima contenga in sé i germi che esploderanno in frutti abbondanti mezzo millennio dopo, è indubbio, ma per l'appunto sono solo germi, strutture ancora nude. È interessante notare come questi giudizi ripropongano, *mutatis mutandis*, quelli sulle due culture greche di Sparta ed Atene, e si ritrovino quasi geograficamente distribuiti, prevalendo in area inglese ed italiana quelli filocretesi, in area francese e germanica quelli filomicenei. La spiegazione è da ricercarsi non tanto nella persistenza di una ideologia ariana anche nel dopoguerra, quanto, più praticamente, nello stretto legame tra storiografia britannica ed italiana, avviato fin dai primi anni del secolo, e nella posizione più indipendente di Francesi, Tedeschi ed Austriaci, questi ultimi legati al mondo elladico anche da una attività sul campo concentrata esclusivamente nella Grecia continentale.

5. Minoici e Micenei nell'epoca dei grandi scavi e della New Archaeology (1960-1980)

La contrapposizione tra civiltà cretese e civiltà elladica entra nei libri di scuola e nei manuali del secondo dopoguerra con la forza delle idee semplici e dei modelli facili da assimilare. A questo contribuì anche la linea intrapresa dagli studi di archeologia egea fino alla metà degli anni '70. L'attività delle Scuole straniere in Grecia, tradizionalmente poco permeabile alle grandi discussioni teoriche forse per la necessità di confrontarsi con i dati sul campo, continua in un approccio sostanzialmente attento ai *Realien* e poco interessato a discussioni di carattere storico-culturale³⁷.

³⁶ La complessità dell'atteggiamento dei singoli studiosi, tuttavia, e la difficoltà di distinguere nettamente tra l'atteggiamento delle diverse scuole, si può vedere nel giudizio espresso da F. Schachermeyr, che pure delle teorie razziste era stato adepto e col nazismo era entrato in collusione, nel suo tardo scritto *Die minoische Kultur des alten Kreta*, Stuttgart 1964, il cui capitolo 15 è interamente dedicato alla *pax minoica*: "als echte Kulturmenschen nuetzen die Kretenser... (le loro conoscenze)... für friedliche Zwecke aus". Sulla adesione dello Schachermeyr al nazismo e al razzismo si veda: M. L. Nosch, La lineare B nella storia antica nei paesi germanofoni, in M. Cataudella, A. Greco, G. Mariotta ed., *Gli storici e la lineare B cinquant'anni dopo (Atti Convegno Firenze 2003)*, Padova 2006, pp. 7-9.

³⁷ Continuano dunque i grandi scavi, sia a Cnosso sia a Festòs, nuovi palazzi

Nello stesso tempo, l'affermarsi di quella rivoluzione copernicana in ambito archeologico rappresentata dalla "New Archaeology", nata negli Stati Uniti agli inizi degli anni '60, porta l'attenzione sui processi e sulle leggi generali prima che sulla ricostruzione storica, sul generale piuttosto che sul particolare, sui meccanismi comuni a tutte le "culture" piuttosto che sui tratti specifici a ciascuna di esse. Ma proprio perché concentrati sugli aspetti processuali dell'evoluzione delle civiltà i *new archaeologists* si limitano a tralasciare completamente gli aspetti cognitivi a favore delle ricostruzioni di lunga durata, dell'analisi dell'ambiente e delle risorse naturali, degli aspetti sociali. Creta è vista per il momento semplicemente come un laboratorio al quale applicare paradigmi generali, eliminando volutamente tutto quello che può essere specifico e contingente.

Infine, si riscontra una decisa volontà in ambito scientifico di evitare chiavi di lettura storico-culturali che ripropongano i concetti di popolo, razza, *ethnos*, per i quali erano ancora troppo vivi i ricordi delle letture razziste. Era dunque inevitabile che la contrapposizione minoici/micenei perdesse qualsiasi significato, trattandosi piuttosto di identificare i processi avvenuti in questa o in quell'area in questo o in quel periodo.

Il risultato solo apparentemente paradossale di questa contrapposizione tra attenzione prevalente ai dati e interesse per le leggi generali è che il quadro generale di riferimento per il mondo egeo non muta, proprio perché la maggiore consapevolezza metodologica degli studiosi impedisce la creazione di una nuova "narrativa" comparabile con quella evansiana e postevansiana. Discussioni sulle teorie a medio raggio o su problemi di cronologia, assoluta e relativa, sulla classificazione ceramica e sull'edizione dei risultati, risultano privi di una reale capacità di impatto sul grande pubblico attraverso la mediazione delle opere di divulgazione. È questo, forse, tra gli anni '60 e '80 il periodo in cui la capacità mitogenetica del mondo egeo tocca il suo minimo, sopraffatta dall'asettico sguardo dell'archeologo-scienziato.

e centri amministrativi sono scoperti, come quelli di Zakros e di Chanià, mentre una miriade di siti, alcuni estremamente prodighi di reperti, contribuiscono ad arricchire la geografia del mondo minoico. Al di fuori di Creta una vera e propria rivoluzione è rappresentata dallo scavo di Akrotiri a Thera. Oltre che per l'eccezionalità dello stato di conservazione (la "Pompei dell'Egeo") il sito è importante per avere suggerito l'esistenza di un terzo polo economico e politico tra Creta e la Grecia, che avrebbe svolto il ruolo di mediatore dei traffici in Egeo, finora assegnato al mondo minoico (C. Dumas, *Thera. Pompei of the Aegean*, London 1983).

Il che naturalmente non impedisce che i vecchi miti continuino a vivere, nei libri di scuola e in quelli di viaggio, nei romanzi e nelle descrizioni delle guide turistiche, per quello strano destino dell'archeologia che raramente riesce a coniugare correttezza di informazione e fascino. L'immagine delle civiltà egee recepita dal grande pubblico si distacca progressivamente da quella che nel frattempo l'accademia veniva elaborando.

6. *Rethinking Minoan Crete*: la revisione del mondo minoico tra il 1980 ed il 2000

Bisognerà aspettare la prima metà degli anni '80 perché l'attenzione torni sul mondo minoico e l'arte cretese e sulla sua specificità, non più accettata pedissequamente, però, ma rivisitata alla luce di un nuovo bagaglio metodologico e concettuale. I nuovi approcci sono l'esito di quella "perdita dell'innocenza" patrocinata dalla New Archaeology, e della rivalutazione degli aspetti cognitivi sostenuta dalla archeologia post-processuale. L'interesse non è più soltanto sull'oggetto della ricerca, la civiltà antica, ma anche sul suo rapporto con il presente, su ciò che essa significa per il pubblico di oggi e sul modo in cui la sua interpretazione è stata manipolata ideologicamente, plasmata dalla personalità del ricercatore, dalle sue esigenze, dai suoi problemi.

Apparve sempre più evidente la natura ideologica dei presupposti sui cui si era basata l'intera ricostruzione della civiltà minoica³⁸, come la struttura politica del mondo cretese, la talassocrazia, il pacifismo, il consenso sociale attorno ai palazzi, il ruolo della religione³⁹. La stessa dimensione etnica, sottolineata dalla *Strukturforschung* e poi sottaciuta dalla ricerca degli anni '60-80, viene sottoposta ad una nuova analisi. Sulla scorta delle acquisizioni in ambito antropologico, l'etnia non è però una dimensione oggettiva ed astorica, ma una realtà soggettiva e dinamica; il senso di appartenenza etnica è creato dai

³⁸ Bintliff, *Structuralism and Myth...*, cit. a nota 21.

³⁹ Si vedano gli atti dei convegni R. Haegg, N. Marinatos eds., *The Minoan Thalassocracy. Myth and Reality* (Athens 1982), Stockholm 1984; J. Driessen, I. Schoep, R. Laffineur eds., *Monuments of Minos. Rethinking the Minoan Palaces* (Proc. Int. Workshop Louvain La Neuve 2001), (Aegaeum 23) Eupen 2002; R. Laffineur ed., *Polemos. Le contexte guerrier en Égée à l'âge du Bronze. Actes 7me Rencontre égéenne internationale* (Liège 1998), (Aegaeum 19) Liège 1999.

gruppi umani e si può trasformare nel tempo, anche a seguito di interessi politici o contingenze belliche e poco ha a che fare con presunti caratteri genetici.

La conseguenza è che è poco produttivo tentare di rintracciare caratteri razziali innati, e molto più utile indagare il modo in cui i diversi gruppi sociali hanno creato, di volta in volta, la propria identità, autorappresentandosi sia nel campo artistico ed architettonico sia in quello, più sfuggente, delle assemblee o delle feste. "Making Mycenaean" è il titolo di un contributo recente di J. Davis e J. Bennet, che intende esplorare il modo in cui i proprietari dei palazzi micenei cercarono di creare un senso di coesione e di appartenenza culturale tra la popolazione soggetta⁴⁰.

In questa prospettiva, i vecchi "miti" storiografici sono rimessi in discussione, e nella interpretazione dei dati si comprende che non sempre ciò che appare è anche ciò che è stato. La diffusione della iconografia femminile non prova, di per sé, l'esistenza di un matriarcato, più di quanto la diffusione delle immagini di Madonne provi un ruolo dominante della donna nel Medio Evo. L'assenza di scene di guerra a Creta può essere letta non come il riflesso di una reale assenza di conflitti, ma come la volontà di mascherarli, come dimostra, per converso, l'esistenza di una raffinata industria di armi, e di contesti agonistici anche violenti⁴¹. L'idea di una isola pacifica e gioiosa venne messa a dura prova dalla scoperta, negli anni '70, di un supposto sacrificio umano ad Archanes e addirittura un caso di vero e proprio cannibalismo su adolescenti a Cnosso. Il crollo di ricostruzioni ormai accettate mostra quanto sia necessario lo sforzo di estraniamento dello studioso nei confronti delle civiltà che studia, queste devono divenire Altro da Sé piuttosto che un Altro Sé per potere essere pienamente comprese⁴², uno sforzo tanto più doloroso nel caso di Creta quanto maggiore era l'idealizzazione cui veniva sottoposta la società sotto studio.

⁴⁰ In *Polemos* (cit. a n. 39). Naturalmente ciò non significa negare l'esistenza di differenze nella tradizione continentale e in quella cretese (si veda, per es., la contrapposizione tra decorazione minoica e micenea in W.-D. Niemeier, *Die Palaststilkeramik*, Berlin 1985).

⁴¹ Si vedano le mie considerazioni in: P. Militello, Il Rhytòn dei Lottatori e le scene di combattimento nell'Età del Bronzo Tardo I, in *Creta Antica* 4, 2003, pp. 359-401.

⁴² Hamilakis, *What Future...*, cit. a nota 21.

7. Conclusione

Di questa opera di ripensamento solo poco è pervenuto al grande pubblico, nonostante l'aumento esponenziale della mobilità turistica negli ultimi 30 anni, e della circolazione delle immagini tramite stampa e rete informatica. Il fascino delle scritture non decifrate, Disco di Festòs e Lineare A, la gioia di vivere, la libertà della donna e il rifiuto della guerra continuano ad essere gli aspetti del mondo minoico che oggi esercitano il loro fascino, più ancora di quel mondo omerico redivivo che pure aveva costituito il motore primo delle scoperte della Grecia preistorica, e che ha conosciuto di recente un pur effimero ritorno cinematografico. Ed ecco così il Disco di Festòs comparire frequentemente laddove si voglia accennare al mistero, sul tavolo di astrologi mediatici o sulla copertina di volumi esoterici, o essere utilizzato, in modo più consapevole, come archetipo della scrittura, come nelle sperimentazioni artistiche dell'artigiano catanese Filippo Monaco. Ma a parte qualche eccezione, è quasi sempre un mondo egeo frammentato e decontestualizzato quello che appare nella produzione culturale contemporanea, qualcosa di molto diverso dalla ricostruzione consapevole della civiltà cretese che si poteva ritrovare ancora nella letteratura degli anni '40, come nel romanzo di A. Miller, *Il Colosso di Marousi*.

Il divorzio tra acquisizioni scientifiche e recezione nel grande pubblico può sembrare paradossale, quando si pensi alla diffusione dei fascicoli divulgativi e soprattutto quando lo si confronti con la rapidità con cui i lettori colti di inizio secolo erano aggiornati delle scoperte che si andavano facendo da articoli scritti spesso dagli stessi protagonisti ⁴³. E tuttavia questo divorzio ha alla sua base due fattori nuovi, caratteristici di questo nostro periodo.

In primo luogo, la perdita di contatto tra ricerca specialistica e pubblico, ciascuno per la sua strada come ben esemplifica la vignetta del libro di Matthew Johnson qui riportata (fig. 6).

⁴³ Oltre alle mie considerazioni relative al caso specifico degli scavi minoici (Militello, *L'antichistica straniera...cit.* a nota 10), si veda anche Parzinger, *Archäologien Europas...cit.* a nota 27, p. 37, che cita il caso del curatore del museo di Minusinsk in Siberia, Mart'janov, che alla fine del XIX secolo era perfettamente aggiornato delle scoperte più recenti compiute in Europa "und dies im Zeitalter der Postkustsche ohne Fax und Internet". Fu dopo la prima guerra mondiale che si crearono invece barriere e steccati tra le nazioni. Va anche precisato che questa circolazione di idee (già presente, del resto, nella Europa del '700) coinvolgeva soltanto la cerchia molto ristretta delle persone colte.

In secondo luogo, l'aumento esponenziale del prodotto culturale, che rende le civiltà egee solo una tra le tante esperienze del passato, europeo ed extraeuropeo, dalle culture preistoriche andine a quelle dell'Estremo Oriente antico, dall'arte polinesiana a quella australiana o sudafricana. Si determina una "eccedenza dell'offerta" che crea anche una sorta di rapido assorbimento e immediato rigetto di ciò che si vede, in quella grande macina culturale che è il post-moderno, dove ogni cosa può avere un posto, a patto però di perdere la propria, genuina, fisionomia. Perché qualcosa possa mantenere il proprio "appeal" sul pubblico, deve sovresporre la propria specificità, ed il mercato deve dunque puntare proprio su quei miti storiografici che la ricerca scientifica tenta di rimuovere, ovvero crearne altri, altrettanto suggestivi e semplificatori. Tra la prudenza della ricerca e la forza dei modelli semplici è ovviamente il fascino di questi ultimi ad averla vinta.

C'è però un aspetto positivo che non bisogna sottovalutare nella manipolazione del passato, specie quando non effettuata per secondi fini o per usi politici, ed è che essa rivela la vitalità del nostro rapporto con ciò che è stato e la capacità insospettabile di quest'ultimo di farsi moderno, significativo, a riprova del ruolo vitale che l'antico gioca nella costruzione del presente⁴⁴.

Anche le civiltà preistoriche possono farsi mito, nel senso più pregnante del termine, racconto che diventa strumento per comprendere la nostra realtà⁴⁵. E certo quello del pacifismo minoico, da noi ricordato ad inizio articolo, mostra meglio di altri la duttilità e la flessibilità che è propria del mito. Generato per sottolineare la superiorità della cultura cretese su quelle contemporanee, ha potuto piegarsi ad una interpretazione antitetica che rivaluta invece la forza del mondo miceneo. Nato per idealizzare un passato lontano, ha trovato

⁴⁴ Questo è ancora più evidente nel caso del "classico", che non solo ha dominato i secoli passati, ma rivela anche oggi una capacità proteiforme di adattarsi al mondo contemporaneo come mostra l'adozione di citazioni persino nei discorsi del Mullah Omar (cfr. S. Settis, *Futuro del Classico*, Torino 2004).

⁴⁵ Al ruolo della civiltà minoica nella cultura del XX secolo è stato dedicato nel 2005 il convegno internazionale "*Bronze Age Crete: The first European Civilisation?*", pubblicato da Y. Hamilakis e N. Momigliano, *Archaeology and European Modernity: Producing and Consuming the Minoans* (Venezia, novembre 2005), in *Creta Antica* 7, 2006, che ha affrontato il modo in cui le scoperte cretesi sono state assimilate in vari ambiti della cultura moderna, e le differenze nell'ambito delle diverse tradizioni nazionali.

un insospettabile modernizzazione nel passo di De Carlo da cui abbiamo preso le mosse, emergendo come paradigma di una idea estremamente contemporanea, quella che rivendica la politica alle donne come unica *chance* di realizzare un mondo di pace⁴⁶.

⁴⁶ Si veda per es. il libro di J. Hand, *Women, Power and the Biology of Peace*, New York 2003.



Fig. 1 – H. Schliemann



Fig. 2 – A. Evans

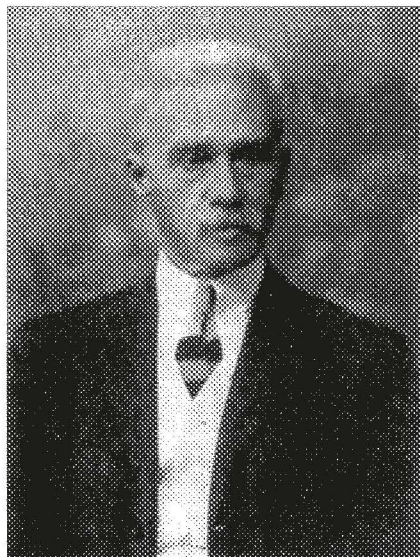


Fig. 3 – F. Halbherr



Fig. 4 – Knossos: affresco miniaturistica (da Evans, *PM I*)



Fig. 5 – Donne cretesi al bagno (da T. Bossert, *Altikreta*, Berlin 1921)

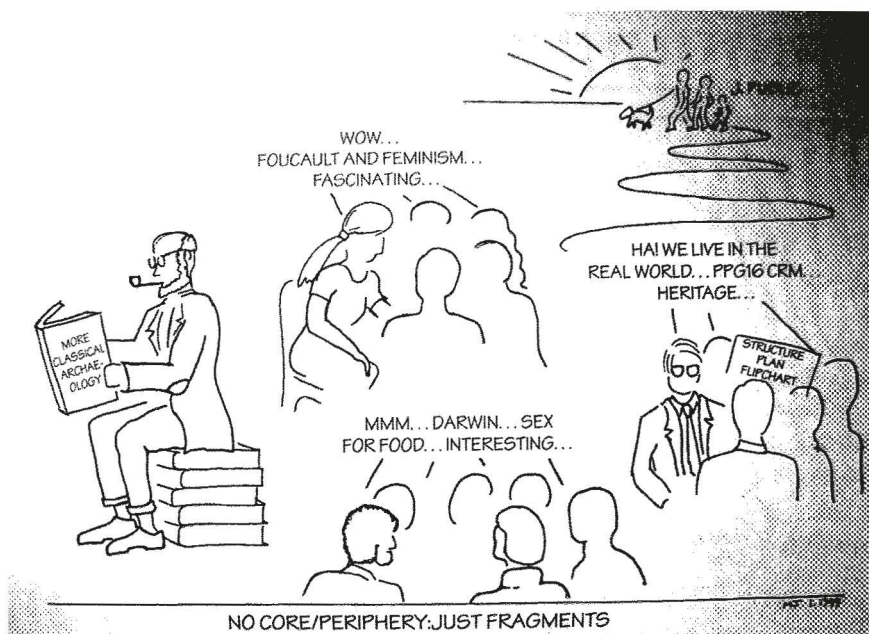
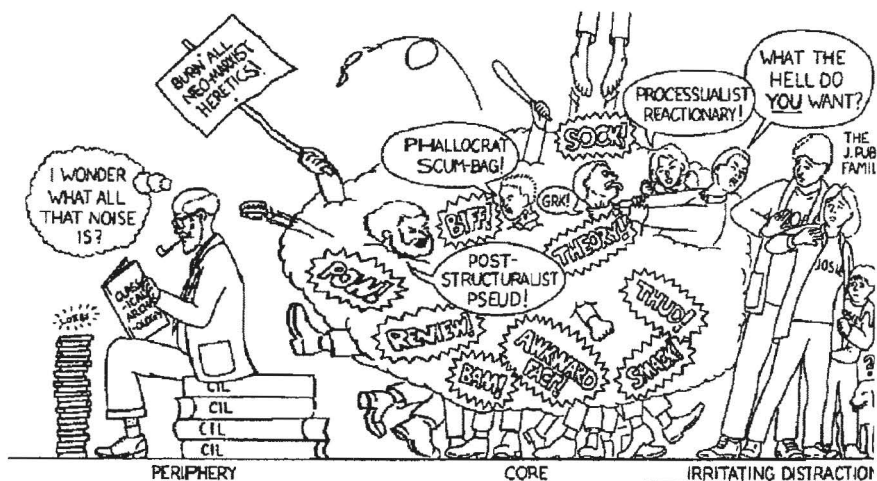


Fig. 6 a-b – Dibattito archeologico e pubblico negli anni '80 e negli anni '90 (da M. Johnson, *Archaeological Theory. An Introduction*, Oxford 1999).

ROSA MARIA MONASTRA

VIA DALLA PAZZA FOLLA.
LA RIVOLUZIONE FRANCESE E IL ROMANZO ITALIANO

Parigi, 18 agosto 1792. Alla *Barrière Blanche* si fermano due carrozze, occupate da una coppia signorile con cinque persone di servizio e una gran quantità di bagagli. I passaporti sono in regola, e le guardie già stanno per consentire l'uscita, quando da «una bettolaccia» sbucano fuori «una trentina forse di manigoldi della plebe, scamisciati, ubriachi e furiosi», imprecando contro i ricchi che vorrebbero «fuggir di Parigi, e portar via tutti i loro tesori, e lasciarli essi nella miseria e nei guai». Ne nasce una «piazzata» che attira altra gente, un assembramento ostile e minaccioso:

[...] Molti gridavano: «Diamogli il fuoco a codesti legni». Altri: «Pigliamoli a sassate». Altri: «Questi fuggono, son dei nobili e ricchi, portiamoli indietro al Palazzo della Città, che se ne faccia giustizia».

Sembrerebbe una scena romanzesca (magari proveniente da quel filone controrivoluzionario europeo che arriva fino alla baronessa Orczy). In realtà si tratta di un passo della *Vita* alfieriana¹: ossia di una narrazione autobiografica, fondata su un'esperienza diretta; e tuttavia, essendo quella di Alfieri, secondo una condivisa opinione critica, un'opera a statuto semifinzionale² per via dell'idealizzazione di sé, del proprio temperamento e comportamento, non ci è sembrato fuori luogo assumerla come punto di partenza in questo nostro breve viaggio attraverso il romanzo italiano dell'Ottocento alla ricer-

¹ V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, ed. critica a cura di L. Fassò (*Opere*, I), Asti, Casa d'Alfieri, 1951, I, pp. 294-95.

² Addirittura G. Bufalino ha inserito l'Alfieri della *Vita* nel suo *Dizionario dei personaggi di romanzo: da Don Chisciotte all'Innominabile* (Milano, Bompiani, 1982).

ca di immagini, giudizi, spunti direttamente o indirettamente legati al trauma della rivoluzione francese. Senza alcuna pretesa di completezza, cercheremo di compattare la nostra esplorazione intorno a un motivo-guida, che per l'appunto ben risalta nel brano di Alfieri dianzi citato: si tratta della rappresentazione della folla, dei modi in cui la narrativa si è confrontata col nuovo protagonismo delle masse sancito dalla rivoluzione.

Alfieri e la contessa d'Albany, dunque, prevedendo il peggio, hanno deciso di tentare la fuga: ed ecco che la piccola comitiva si trova accerchiata, in una promiscuità rischiosa che trasforma l'emotività dei singoli in una contagiosa aggressività collettiva. È forse la prima volta che compare nella letteratura italiana – non a caso in riferimento a una realtà sociale ben più contraddittoria ed esplosiva – la caratteristica decisiva della modernità urbana: l'incombere di una calca amorfa in cui ci si suggestiona vicendevolmente, in una spirale regressiva che riporta gli individui civilizzati alla condizione dell'orda primitiva. Certo, l'aristocratico Alfieri, ostentando il divario tra la propria passionalità nutrita di cultura e di ideali e la truce eccitazione dei «manigoldi»³ che lo circondano, parla ancora di «plebe»: ma è innegabile che in quest'episodio l'antico disprezzo per il popolo «pazzo» e volubile si presenti già sotto una nuova luce, come inquieta percezione dell'emergere di movimenti di massa irrazionali, pronti a scaricarsi in violenza su un capro espiatorio. Toccherà poi a Le Bon, dopo un secolo ancora di sconvolgimenti e di sangue, dare dignità scientifica al fenomeno attraverso una disamina della *Psychologie des foules* che costituirà la prima pagina di una riflessione sociopolitica che ancora ci riguarda: qui, nella *Vita* alfieriana, la perturbante esperienza rivoluzionaria viene invece subito esorcizzata come tirannide di «schiavi padroni», in quella chiave antifrancese che altrove (ossia soprattutto nel *Misogallo*) avrà straripante decorso.

Sappiamo tutti come Alfieri avesse salutato con gioia lo «sbastigliamento» di Parigi. Non era stato il solo, tra i letterati italiani, a entusiasinarsi per quella deflagrazione antiassolutista: perfino il mite Ippolito Pindemonte in un primo momento si era espresso a favore, al punto da scrivere un'ode *Sopra i sepolcri dei re di Francia nella*

³ Si noti che lo stesso sprezzante sostantivo ricorre due volte nella *Bassvilliana* di Vincenzo Monti, riferito agli esecutori del regicidio (II, 132 e 171). E, come vedremo subito, tornerà nella *Lettera apologetica* di Foscolo a proposito del tumulto milanese del 20 aprile 1814.

chiesa di San Dionigi in cui si liquidava con disprezzo l'intera mitologia monarchica («Cenere poca che non sente nulla, / polvere cui più nulla aggira e volve / voi siete»...)⁴. Per i più a ogni modo fu un consenso di breve durata: di fronte all'affermazione giacobina infatti la maggioranza cambiò parere, arroccandosi su un anatema che spesso veniva esteso all'intero fenomeno rivoluzionario. Ma anche chi, come Foscolo, di giacobinismo si era nutrito, non poté poi non trovarsi in difficoltà dinanzi a Campoformio e all'enigma Napoleone: l'*Ortis* è, notoriamente, il romanzo di questa lacerazione, un romanzo durato quasi una vita. Al di là di tutte le differenze caratteriali e culturali tra i due scrittori, l'ottica ancora alfieriana vi si esprime attraverso la polemica solitudine del protagonista, sia che questi si consoli nella romita pace dei Colli Euganei, sia che trascini le sue ferite per tutta l'Italia centro-settentrionale. Non c'è, la folla, nelle *Ultime lettere*: o meglio appare una sola volta fuggevolmente, e proprio in quanto evitata dal protagonista. Scrive infatti Jacopo da Bologna, in data 12 agosto 1798:

Qui tutto il giorno sto in casa perché non posso vedermi impacciato fra tanta gente; e la notte vo baloccone per città come una larva [...]⁵.

Con la folla più truce, quella costituita da «molti manigoldi ubbriachi» in cerca di sangue, Foscolo stesso avrebbe dovuto tuttavia fare i conti, in quel fosco 20 aprile del 1814 in cui il conte Prina, dopo un'angosciante caccia all'uomo, finì massacrato, e se ne vide «strascinare e sbranare il cadavere nudo» per la città⁶. Coinvolto negli

⁴ Cfr. N.F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, I: *La vita e l'opera*, Roma, Abete, 1968, pp. 175-76. Sulle reazioni della cultura italiana agli eventi 1789-1815 è sempre fondamentale P. Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes. 1789-1815* [1910], Genève, Slatkine reprints, 1977 (ora anche in traduzione italiana, *Rivoluzione francese e lettere italiane*, a cura di A. Borgheggiani, Roma, Bulzoni, 1995).

⁵ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. critica a cura di G. Gambarin (ed. naz. delle *Opere*, IV), Firenze, Le Monnier, 1955, p. 226.

⁶ Id., *Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, a cura di G. Gambarin (ed. naz. delle *Opere*, XIII, parte II), Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 176-82. La descrizione della folla è di grande efficacia: «Le loro grida di patria e di libertà, e le loro fiaccole che mi mostravano faccie pallide atroci, e labbra tremanti di rabbia, e occhi pieni di stupidità o di delirio, e i loro corpi barcollanti d'ubbrachezza e di furore baccante; e alcuni con mani armate di coltella mezzo rotte, o di corde da strozzare,

intrighi di quei giorni difficili, Foscolo ne diede più tardi una sua sdegnosa ricostruzione nella *Lettera apologetica*; ma per farne romanzo sarebbe stato necessario che trascorressero ancora molti anni (e che vi si cimentasse qualcuno completamente estraneo alla vicenda: come appunto Giuseppe Rovani, che nel 1814 non era ancora nato).

Quanto i problemi relativi alla condotta e al controllo della folla urbana sollecitassero l'attenzione di Manzoni è cosa risaputa. Al di là di certe contingenze biografiche (come la famosa crisi di oclofobia a Parigi il 2 aprile 1810), in queste sue preoccupazioni certamente il linciaggio di Prina rivestì un ruolo centrale⁷, destinato a riverberarsi a ritroso sull'origine stessa della moderna violenza di piazza, ossia sulla rivoluzione dell'89. Di questa, a detta di Bonghi, «nessuno conosceva i più minuti particolari meglio di lui»⁸, in un autentico accanimento conoscitivo che già di per sé è indice della posta ideologica in gioco. Dopo l'Unità Manzoni avrebbe intrapreso il progetto di un minuto raffronto tra *La Rivoluzione Francese del 1789* e *la Rivoluzione Italiana del 1859* (ovviamente a tutto vantaggio della seconda)⁹; ma intanto già da tempo l'assiduo studio della bibliografia inerente ai fatti di Francia aveva lasciato ampie tracce in molte sue pagine, in versi e in prosa: e certamente anche nei *Promessi Sposi*, la cui cronologia secentesca, com'è noto, ne dissimula un'altra ben più attuale.

Se infatti leggiamo i capitoli dell'assalto ai forni alla luce delle successive *Osservazioni comparative*, non possiamo non rimarcare alcune significative convergenze. E anzitutto anche nelle *Osservazioni* troviamo la tesi, già ampiamente sviluppata nel romanzo, secondo la quale i tumulti non servono «ad alleviare i mali della carestia», al contrario costituiscono «un mezzo sicuro di aggravarli»¹⁰. Inoltre nel

e di sacchi vuoti a rubare, m'insegnarono più teorie di libertà che non tutti i libri della filosofia, e quanto lessi mai nelle storie».

⁷ Indimenticabile, al riguardo, il saggio di L. Sciascia, *Il capitolo XIII. Manzoni e il linciaggio del Prina*, poi in *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1991, pp. 927-39.

⁸ R. Bonghi, *Studi manzoniani*, a cura di F. Torraca, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 55.

⁹ Per il valore storiografico delle *Osservazioni* cfr. L. Mannori, *Manzoni e il fenomeno rivoluzionario. Miti e modelli della storiografia ottocentesca a confronto*, «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 25 (1986), pp. 7-106.

¹⁰ A. Manzoni, *Tutte le opere*, IV: *Saggi storici e politici*, a cura di F. Ghisalberti, Milano, Mondadori (I Classici), 1963, p. 418.

saggio si sottolinea il peso che nel dilagare della rivolta hanno avuto i sobillatori, gli avventurieri, «coloro che in un grande scompiglio vedevano, quali una speranza alla ambizione, quali una occasione alla rapina»¹¹: proprio come nel romanzo, al momento in cui monta la rabbia popolare per il rincaro del pane, viene evidenziata la presenza, «tra tanti appassionati», di «alcuni più di sangue freddo, i quali stavano osservando con molto piacere, che l'acqua s'andava intorbidando; e s'ingegnavano d'intorbidarla di più, con que' ragionamenti, e con quelle storie che i furbi sanno comporre, e che gli animi alterati sanno credere; e si proponevano di non lasciarla posare, quell'acqua, senza farci un po' di pesca»¹².

Quel che più conta, comunque, è il fatto che tanto nelle *Osservazioni* quanto nei *Promessi Sposi* la folla viene messa a fuoco come qualcosa di non riducibile alla somma degli individui – buoni o cattivi – che la compongono, in quanto gli impulsi che la fanno agire si propagano secondo dinamiche proprie. Come si legge in una pagina famosa dei *Promessi sposi*, «ne' tumulti popolari», oltre a una minoranza consapevole costituita da coloro che «fanno di tutto per spingere le cose al peggio» e da coloro che «s'adoprano per produr l'effetto contrario», c'è la «massa» che ondeggia alla cieca, e può essere facilmente strumentalizzata da chi sa adoperare l'«arte» giusta:

Chi forma poi la massa, e quasi il materiale del tumulto, è un miscuglio accidentale d'uomini, che, più o meno, per gradazioni indefinite, tengono dell'uno e dell'altro estremo: un po' riscaldati, un po' furbi, un po' inclinati a una certa giustizia, come l'intendon loro, un po' vogliosi di vederne qualcheduna grossa, pronti alla ferocia e alla misericordia, a detestare e ad adorare, secondo che si presenti l'occasione di provar con pienezza l'uno o l'altro sentimento; avidi ogni momento di sapere, di credere qualche cosa grossa, bisognosi di gridare, d'applaudire a qualcheduno, o d'urlargli dietro. Viva o moia, son le parole che mandan fuori più volentieri; e chi è riuscito a persuaderli che un tale non meriti d'essere squartato, non ha bisogno di spender più parole per convincerli che sia degno d'esser portato in trionfo: attori, spettatori, strumenti, ostacoli, secondo il vento; pronti anche a stare zitti, quando non sentan più grida da ripetere, a finirla, quando manchino gl'istigatori, a sbandarsi, quando molte voci concordi e non contraddette abbiano detto: andiamo; e a tornarsene a casa, domandandosi l'un con l'altro: cos'è stato? Siccome però questa massa, avendo la maggior forza, la può dare a chi vuole, così

¹¹ Ivi, p. 434.

¹² Id., a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2002, t. 2, p. 241.

ognuna delle due parti attive usa ogni arte per tirarla dalla sua, per impadronirsene: sono quasi due anime nemiche, che combattono per entrare in quel corpaccio, e farlo muovere¹³.

È evidente che Manzoni proietta qui, sugli affamati del 1628, un groviglio di interrogativi nati con l'89. Quel che lo sollecita è il male oscuro che cova nelle ideologie liberaldemocratiche, e che appunto poi motiverà il suo saggio sulle due rivoluzioni. Certo, nelle *Osservazioni* i termini in cui si esplica la «forza» popolare appaiono molto più terribili che nel romanzo: basta confrontare la pagina dell'irruzione alla Bastiglia con quella della carica contro l'abitazione del vicario di provvisione – pagine entrambe imperniata sulla furia della folla che si inventa un colpevole, ma l'una tragicamente grondante di sangue, l'altra trascritta in commedia. E anche vero, d'altra parte, che in ogni caso, di fronte alla deriva irrazionale, lo scrittore ha bisogno di introdurre una distanza: di più, un contravveleno, un antidoto. Non una superiorità sociale, come Alfieri, ma la logica, il buon senso, la misura della saggezza. Precisamente a questo serve il metodo dello straniamento, affidato nei *Promessi Sposi* ora all'occhio ingenuo del «montanaro» Renzo Tramaglino, ora al proprio stesso sguardo di intellettuale *super partes*; ed è un metodo che funziona in qualche modo anche nel saggio, grazie soprattutto a una dose massiccia di citazioni classiche (da Virgilio, Orazio, Tacito, ecc.) che, facendo cozzare il nuovo col *déjà vu*, introducono nel dramma della storia una superiore ironia metastorica.

Nel romanzo, peraltro, il nesso tra i tumulti milanesi di primo Seicento e l'incendio europeo di fine Settecento viene esplicitamente evidenziato attraverso una sequenza apparentemente secondaria, in realtà importantissima (e infatti collocata in posizione di rilievo, nello snodo tra XII e XIII capitolo): la prolessi cioè relativa alla statua di Filippo II, che nel 1797 sarebbe stata trasformata in un monumento a Bruto, e due anni dopo demolita e dispersa dalla folla. Facendo leva su un senno di poi che certo non può condividere col personaggio (dietro le cui spalle dunque ammicca al lettore), il narratore fa così risaltare quanto siano superficiali e inaffidabili gli amori e gli odi della «marmaglia»:

[...] Nella piazza de' Mercanti [...] eran ben pochi quelli che, nel passar davanti alla nicchia che taglia il mezzo della loggia dell'edificio

¹³ Ivi, pp. 258-59.

chiamato allora il collegio de' dottori, non dessero un'occhiatina alla grande statua che vi campeggiava, a quel viso serio, burbero, accipigliato, e non dico abbastanza, di don Filippo II, che, anche dal marmo, imponeva un non so che di rispetto, e, con quel braccio teso, pareva che fosse lì per dire: ora vengo io, marmaglia¹⁴.

Quella statua non c'è più, per un caso singolare. Circa cento-settant'anni dopo quello che stiam raccontando, un giorno le fu cambiata la testa, le fu levato di mano lo scettro, e sostituito a questo un pugnale; e alla statua fu messo nome Marco Bruto. Così accomodata stette forse un par d'anni; ma, una mattina, certuni che non avevan simpatia con Marco Bruto, anzi dovevano avere con lui una ruggine segreta, gettarono una fune intorno alla statua, la tirarono giù, le fecero cento angherie; e, mutilata e ridotta a un torso informe, la strascicarono, con gli occhi in fuori, e con le lingue fuori, per le strade, e, quando furono stracchi bene, la ruzzolarono non so dove. Chi l'avesse detto a Andrea Biffi, quando la scolpiva!¹⁵

In questo passo il comportamento della folla appare destituito di serietà, non solo perché ne viene sottolineata l'incostanza, ma soprattutto perché l'oggetto dei suoi slanci – la statua – subisce una sorta di depauperamento simbolico, rappresentato com'è nei termini di un feticcio in mano a gente che tratta le immagini alla stregua di persone. Insomma, quel che il narratore vuol farci constatare è l'assurdità delle passioni popolari che possono fare di un pezzo di pietra, d'interesse esclusivamente storico-artistico, ora un idolo e ora un nemico.

Qualcosa di simile e insieme di profondamente diverso accade in *Fede e Bellezza*. Ambientato nella Francia contemporanea, il romanzo di Tommaseo si fonda su una trama quotidiana e privata, che però è continuamente squarciata da lampeggianti giudizi sulla storia passata e sulla società presente. Un episodio, in particolare, qui ci interessa: quello in cui Maria e Giovanni visitano Saint-Denis, e dopo aver contemplato l'edificio trasportandone al morale gli elementi architettonici, si soffermano presso le tombe regali, violate e in parte distrutte durante il Terrore. La manomissione dunque è già avvenuta; ma il narratore non si sofferma, come Manzoni, sulla follia della moltitudine che l'ha compiuta, bensì, all'unisono coi suoi personaggi, si abbandona a una vertiginosa meditazione sulla caducità di tutte le cose umane:

¹⁴ Si noti che il dispregiativo ritorna subito dopo nel discorso del narratore (*I Promessi Sposi*, cit., p. 252: «Dalla piazza de' mercanti, la marmaglia insaccò, per quell'altr'arco»...).

¹⁵ Ivi, pp. 251-52.

Scesero tra le tombe profanate dalla libertà barbara e matta. Que' sassi, dentro vuoti, di fuori scolpiti d'immagini semplici, gravi, pie, destavano più pensieri che non se custodi di polvere regia. Quante glorie, quanti amori, quanti misfatti andarono a finire in quest'arche! La cenere dei grandi e delle donne adorate, chi sa da qual piede fu pesta, con che fango fu mista, in che nuovi corpi d'uomo o di bestia trapassati gli elementi di lei!¹⁶.

Si direbbe che qui Tommaseo si sia ispirato a un capitolo di *Génie du Christianisme*, un capitolo che Francesco Orlando ha inventariato tra le grandi attestazioni del "venerando-regressivo", ossia nell'ambito di quell'atteggiamento volto a presentare positivamente, esemplarmente, qualcosa che ha perso l'originaria funzionalità appunto in seguito alla grande svolta di fine Settecento¹⁷. Vero è che laddove il reazionario Chateaubriand implicitamente esortava il lettore a deplorare la brutalità rivoluzionaria «nella fedeltà del lutto e nella regressione della nostalgia»¹⁸, il cattolico-liberale e *buchézien* Tommaseo non nutre alcun rimpianto verso l'*ancien régime*, anzi vibra qualche pungente stoccata contro la vanità e crudeltà degli antichi potenti. E tuttavia alla fine, piuttosto che seguire l'amico Manzoni sul pedale del sarcasmo, egli preferisce ricorrere come Chateaubriand al tono solenne, all'orrore sacro per la profanazione, agli accenti biblici di compianto. In altre parole, il suo cattolicesimo per certi versi appare più vicino a quello dell'autore di *Génie*, alla capacità di accensione evocativa propria di quest'ultimo, che non alla fredda ironia postilluministica di Manzoni.

Anche per Tommaseo, comunque, non c'è dubbio che l'89 abbia aperto la strada a una falsa libertà, «barbara e matta»¹⁹. Per trovare una valutazione più equanime, più disponibile al significato storico complessivo della rivoluzione, e dunque più complessa e sfumata, dobbiamo rivolgerci al romanzo di un giovanissimo, morto prematuramente e tragicamente prima di averlo potuto pubblicare: ossia alle

¹⁶ N. Tommaseo, *Fede e Bellezza*, ed. critica a cura di F. Danelon, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 147-48.

¹⁷ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, 2ª ed. riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1993 e 1994, pp. 86-88. E cfr. Chateaubriand, *Essai sur les révolutions. Génie du Christianisme*, texte établi, présenté et annoté par M. Regard, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1978, pp. 937-39.

¹⁸ F. Orlando, *Gli oggetti desueti...*, cit., p. 88.

¹⁹ Si noti l'aggettivo «matta», di chiara derivazione dantesca (cfr. la «matta bestialitate» di *Inferno* XI, 82-83).

Confessioni d'un Italiano di Ippolito Nievo. Muovendo da una postazione periferica e attardata (il Friuli di fine Settecento), l'autore vi mette in scena il diffondersi, per gradi, di uno sconvolgimento che dapprima è tanto lontano da apparire fantastico, ma dopo pochi anni arriva fino al castello di Fratta con tutta l'atrocità del saccheggio e della devastazione. Il «delirio di libertà» che viene dalla Francia è presentato tuttavia come una necessità storica:

Gli anni che al castello di Fratta giungevano e passavano l'uno uguale all'altro, modesti e senza rinomanza come umili campagnuoli, portavano invece a Venezia e nel resto del mondo nomi famosi e terribili. Si chiamavano 1786, 1787, 1788; tre cifre che fanno numero al pari delle altre, e che pure nella cronologia dell'umanità resteranno come i segni d'uno de' suoi principali rivolgimenti. Nessuno crede ora che la rivoluzione Francese sia stata la pazzia d'un sol popolo. La Musa imparziale della Storia ci ha svelato le larghe nascoste radici di quel delirio di libertà che dopo aver lungamente covato negli spiriti, irruppe negli ordini sociali, cieco sublime inesorabile. Dove tuona un fatto, siatene certi, ha lampeggiato un'idea. Soltanto la nazione Francese, spensierata e impetuosa, precipita prima delle altre dalla dottrina all'esperimento: fu essa chiamata il capo dell'umanità, e non ne è che la mano; mano ardita, destreggiatrice, che sovente distrusse l'opera propria, mentre nella mente universale dei popoli se ne maturava più saldo il disegno²⁰.

Con queste premesse il manzonismo, che pure indubbiamente è presente nel romanzo, prende una direzione nuova: di tanto acquista in "leggerezza"²¹ di quanto sa andare oltre la pretesa di segnare confini netti tra bene e male. Il narratore ottuagenario delle *Confessioni*, educato dall'esperienza a una prospettiva sempre in movimento, sa infatti guardare con sano relativismo alle spinte contraddittorie, alle ambivalenze che sono proprie di ogni cambiamento; e se spesso ironizza, lo fa a partire da se stesso.

Tutto ciò è ben visibile nell'episodio dei tumulti di Portogruaro, dove il modello del manzoniano assalto ai forni appare risolto in

²⁰ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, a cura di S. Casini, Parma, Guanda, 1999, I, pp. 371-72.

²¹ Pensiamo ovviamente alla definizione di Calvino, non a caso grande ammiratore delle *Confessioni*: in proposito cfr. A. Nozzoli, *Immagini di Nievo nel Novecento*, Modena, Mucchi, 1995; R.M. Monastra, *Il nostro antenato Carlino Altoviti*, in *I peccati di Tommaseo e altri studi sulla confessione letteraria*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 75 sgg.

piena comicità, senza moralistico retrogusto. La folla, composta di «contadiname riottoso» e di «veri turbolenti», è in cerca – direbbe Le Bon – di un capo carismatico; e se lo trova per caso in un simpatico giovanotto sollecitato, oltre che da astratti furori di giustizia, anche da un più prosaico narcisismo: Carlino Altoviti, l'io narrante, appunto.

A Portogruaro era a dir poco un parapiglia del diavolo; sfaccendati che gridavano; contadini a frotte che minacciavano; preti che persuadevano; birri che scantonavano, e in mezzo a tutto, al luogo del solito stendardo, un famoso albero della libertà, il primo ch'io m'abbia veduto, e che non mi fece anche un grande effetto in quei momenti e in quel sito. Tuttavia era giovine, era stato a Padova, era sfuggito alle arti del Padre Pendola, non adorava per nulla l'Inquisizione di Stato e quel vociare a piena gola come pareva e piaceva, mi parve di botto un bel progresso. Mi persuadetti quasi che i soliti fannulloni fossero divenuti uomini d'Atene e di Sparta, e cercava nella folla taluno che al crocchio del Senatore soleva levar a cielo le legislazioni di Licurgo di Dracone. Non ne vidi uno che era uno. Tutti quei gridatori erano gente nuova, usciti non si sapeva dove; gente a cui il giorno prima si avrebbe litigato il diritto di ragionare e allora imponevano legge con quattro sberrettate e quattro salti intorno a un palo di legno. Balzava da terra se non armata certo arrogante e presuntuosa una nuova potenza; lo spavento e la dapocaggine dei caduti faceva la sua forza; era il trionfo del Dio ignoto, il baccanale dei liberti che senza saperlo si sentivano uomini. Che avessero la virtù di diventar tali io non lo so; ma la coscienza di poterlo di doverlo essere era già qualche cosa. Io pure dall'alto del mio cavalluccio mi diedi a strepitare con quanto fiato aveva in corpo; e certo fui giudicato un caporione del tumulto, perché tosto mi si ragunò intorno una calca scamicciata e frenetica che teneva bordone alle mie grida, e mi accompagnava come in processione. Tanto può in certi momenti un cavallo. Lo confesso che quell'aura di popolarità mi scompigliò il cervello, e ci presi un gusto matto a vedermi seguito e festeggiato da tante persone, nessuna delle quali conosceva me, come io non conosceva loro. Lo ripeto, il mio cavallo ci ebbe un gran merito, e fors'anco il bell'abito turchino di cui era vestito; la gente, checché se ne dica, va pazza delle splendide livree, e a tutti quegli uomini sbracciati e cenciosi parve d'aver guadagnato un terno al lotto col trovar un caporione così ben in arnese, e per giunta anco a cavallo²².

Insomma, per la massa l'abito fa il monaco: e può accadere perfino che chi lo porta si compenetri nella parte, si convinca lui stesso di essere quel che gli altri immaginano. Al di là di quest'indicazione

²² I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., I, pp. 643-45.

psicologica (che per essere fornita scherzosamente non è meno penetrante), va poi notata la scomparsa di connotazioni negative, colpevolizzanti: non ci sono qui, infatti, vecchi malvissuti, ma un allegro confluire di gente che, pur elettrizzandosi fino a «saccheggiare qualche botteguccia di panettiere e d'erbevendola», in sostanza fa più «chiasso» che «guai».

Questo non vuol dire, d'altro canto, che venga meno la consapevolezza del volto tragico della rivoluzione. Basta andare avanti ancora qualche pagina: il rientro di Carlino a Fratta, dopo il passaggio dell'esercito francese, è una pagina altissima di inconciliato strazio sulla violenza della storia. E c'è poi la struggente elegia per la caduta della Serenissima, «senza lagrime, senza dignità, senza funerali». Nondimeno la volontà di acquisire una prospettiva più ampia spinge lo scrittore a rimarcare gli effetti propulsivi dell'impatto coi *libérateurs*: a questo scopo egli non esita nemmeno a sovvertire la cronologia, posticipando al 21 novembre 1797 la festa della Federazione cisalpina (che si svolse invece il 9 luglio), in modo da far scivolare l'accento, dalla delusione per il tradimento di Campoformio, verso la gioia di «un gran giorno, e degno di essere onorato dai posteri italiani»²³.

A proposito della festa della Cisalpina, c'è da dire che l'evento fornisce a Nievo l'occasione per una nuova pittura di folla, una folla – in questo caso – non più tumultuante ma acclamante (o sollecitata ad acclamare). Per rendere teatralmente il miscuglio di diffidenza e di credulità con cui essa reagisce al cambiamento, per dare risalto comico alla condizione di estraneità e di ignoranza, ma anche di curiosa disponibilità, con cui i ceti popolari fanno fronte all'imprevista esperienza repubblicana, il narratore punta il riflettore su «una gran turba femminile, la più molesta e ciarliera che avesse mai empito un mercato», e ne registra i dialoghi, che per essere prevalentemente demenziali non sono però del tutto privi di acume. Sia pure con una spruzzata di topica misoginia, dunque, egli ci regala qui una prima, divertentissima messa in scena del costituirsi di una *doxa* di massa, infarcita di sciocchezze e pettegolezzi, ma a tratti anche causticamente incisiva:

– Ehi; diceva una, non ti pare che avrebbero fatto meglio a vestirlo di rosso il nostro direttorio?... Così tinti in verdone coi ricami d'argento mi sembrano i cerimonieri dell'ex Governatore.

²³ Cfr. in proposito S. Casini, *Introduzione* a I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., pp. XC-XCII.

– Taci là! sciocca; rispondeva l'interrogata – la severità repubblicana porta i colori oscuri.

– Ah ci chiama severità lei? s'intromise una terza. – Se sapesse cos'hanno fatto due tenentelli francesi alla figlia di mia sorella!...

– Eh calunnie! saranno nobili travestiti!... Morte ai nobili!... Viva l'eguaglianza!

– Viva, via: ma intanto dicono che quei Signori del Direttorio siano quasi tutti aristocratici.

– Sì, lo erano, figliuola mia; ma li hanno purificati.

– Diavolo! come si fa questa operazione?...

– Eh non lo sai, no?... Non hai mai visto in S. Calimero il quadro della Purificazione?... Si portano in chiesa due tortore e due colombini.

– E dee proprio bastare?

– Il resto lo sapranno i preti; per me mi basta che siano purificati e non m'importa tanto del cerimoniale! Ehi! Lucrezia Lucrezia! guarda là tuo fratello che bella figura ci fa col suo schioppo in ispalla e la coccarda sul cappello!

– Eh lo vedo io! Se non fossi sua sorella me ne innamorerei!... Sai ch'egli ha giurato di ammazzare tutti i Re, tutti i Principi e perfino il Papa?...

– Sì?... Bravo lui, per diana! è capace di mantenere la promessa. L'ho veduto io rompere il muso ad uno sbirro perché gli aveva pestato sul piede all'Osteria. Viva la Repubblica!...

Tutte quelle gole infaticabili si unirono allora a quel grido frenetico. Viva la Repubblica!... Viva Buonaparte!... Viva la Repubblica Cisalpina!...

– Ehi! chiese timidamente alle compagne quella che voleva vestir di scarlatto il Direttorio. – Sapresti dirmi dov'è e cos'è questa Repubblica?... Io non la vedo... È forse come Maria Teresa che stava sempre a Vienna e ci mandava qui un sotto-cuoco!

– Morte al Governatore! gridò l'altra per purificarsi intanto le orecchie dalle memorie servili richiamatele dalla compagna. Indi si mise a darle un'idea chiara di quel che fosse Repubblica, accertandola ch'essa era come una padrona che non si prende cura di nulla, che vive e lascia vivere, e non fa lavorare la povera gente a profitto dei ricchi.

– Vedi, soggiungeva essa. – La Repubblica c'è ma nessuno l'ha mai veduta; così non se ne prendono soggezione, e ciascuno può gridare fare girare strepitare a sua posta; come se non ci fosse nessuno.

– Eh cosa dite mai che non c'è nessuno? S'intromise con una vociaccia arrociata dal gran gridare la Lucrezia. – Non vedete che ci sono i Francesi ed anco i Cisalpini!...

– Giust'appunto, tornò a chiedere la prima – cosa vuol dire questa Cisalpina?

– Caspita! è un nome come Teresina, Giuseppina e tanti altri.

– No, no ve lo dirò io cosa vuol dire! soggiunse la Lucrezia – costei non ne sa proprio nulla.

– Come non ne so nulla?... Tu eh sei proprio la dottorona!

– Minchioni! non vuoi che me ne intenda? ho ballato intorno all'albero facendo la parte del Genio della libertà: e ho mio fratello nella Legione Repubblicana!...

Io aspettava con tanto d'orecchi questa definizione della Repubblica che stentava a venire, e non badava ai delegati di Mantova e delle Legazioni, non ancora unite alla Cisalpina, che oravano in quel frattempo dinanzi al Direttorio, con grande e nuova testimonianza d'italiana concordia.

– Dunque dunque, via cos'è questa Repubblica Cisalpina? chiese con mio gran conforto quella che mi pareva la più sciocca e pettegola.

– Cos'è? cosa vuol dire? gridò fieramente la Lucrezia. – Vuol dire che la Cisalpina c'è e che la Repubblica saprà mantenerla. L'ha detto e giurato anche il Serbelloni: e il General Buonaparte è d'accordo con lui.

– Per me non mi piace nulla quel General Bonaparte; è magro come un quattrino, e ha i capelli morbidi come chiodi.

– Oh non è nulla, figliuola mia! ne vedrai ben di più belle! È il continuo furore delle battaglie che gli ha ridotto le guancie e la capigliatura a quel modo. Vedrai mio fratello quando tornerà dalla guerra. Scommetto che non potrà più mettersi il cappello!

– Fai ingiuria a tua cognata, Lucrezia! non dire di queste cose!...

Lì successe un nuovo diverbio per l'improntitudine di questo scherzo in momenti tanto solenni. Le donne finirono con l'accapigliarsi, e le vicine a dar loro addosso perché si calmassero. Intervenne un caporale Francese che col calcio del fucile mise ordine a tutto. Aveva ben ragione quella che aveva affermato poco prima che anziché esserci nessuno c'erano i Cisalpini e per giunta anche i Francesi. Dei Francesi soprattutto non si potea dubitare che non ci fossero. A guardarci bene essi aveano ordinato il Governo, scelto il Direttorio, nominati i membri delle congregazioni, i segretarii, i ministri; e s'aveano riserbato il diritto di eleggere a suo tempo i membri del Consiglio grande e di quello dei Seniori. Ma il popolo nuovo a quel fervore di vita aveva anche troppo che fare nell'eseguire. Dall'ubbidire pecorilmente e male all'ubbidire attivamente e bene s'avea fatto un gran salto; il resto verrebbe dopo, Buonaparte mallevadore²⁴.

La campagna d'Italia, insomma, nonostante tutti i voltafaccia di Napoleone, ha innescato nel paese un processo irreversibile di autocoscienza. Manzoni contrapporrà rivoluzione francese e indipendenza italiana, addebitando alla prima irrazionalità e ferocia e accreditando all'altra saggezza e moderazione; Nievo invece insiste sulla continuità tra i due momenti. Il problema, per lui non è distinguere tra rivolu-

²⁴ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., II, pp. 938-42.

zioni legittime e rivoluzioni illegittime²⁵, ma portare alla luce quegli elementi di solidarietà tra masse popolari ed *élite* pensante che consentano di progettare non una mera rivoluzione politica, ma una rivoluzione nazionale. Da questo punto di vista il “popolo” – proprio grazie all’impatto coi francesi – gli appare in positiva, seppure ancora stentata crescita. E la folla certo non lo inquieta: o almeno egli fa di tutto per non lasciarsene inquietare²⁶.

Quasi contemporaneamente alle *Confessioni* di Nievo, ma aggettando oltre il giro di boa del ’61²⁷, i *Cento anni* di Rovani si propongono un attraversamento pressoché analogo della storia italiana (per la precisione, dal 1750 al 1850)²⁸. Anche qui gli anni napoleonici hanno un grande risalto, con alcune significative scene di folla. Si tratta perlopiù di scene dedicate alla descrizione di qualche evento spettacolare: come a Milano, alla Scala, il cosiddetto *Ballo del papa*, per assistere al quale la gente affronta sfibranti pigia pigia e assalti alle sedie; o come a Roma, al Colosseo, la volterriana *Morte di Cesare*, per cui addirittura si mobilita, «da tutte le vicinanze dell’eterna città, e da altre città d’Italia, una folla infinita di popolo italiano»²⁹. Non una folla

²⁵ Per Manzoni, infatti, la causa «principalissima» del «divario [...] tra le due Rivoluzioni» sta «nell’essere stata violata dalla prima, e adempita dalla seconda, una condizione, non meno imposta dall’equità, che richiesta, per un accordo naturalissimo, dalla prudenza. Ed è: che la distruzione del governo, o de’ governi esistenti prima della Rivoluzione, fosse un mezzo indispensabile per ottenere un bene essenziale e giustamente voluto dalle rispettive società rette da loro: in altri termini che que’ governi fossero irreformabilmente opposti al bene e alla volontà delle società medesime» (A. Manzoni, *Tutte le opere*, IV, cit., p. 311).

²⁶ Non è senza interesse il fatto che nelle *Confessioni* l’eccidio di Prina sia ricordato *en passant*, senza enfasi, solo come spunto per una riflessione sulla carenza di coscienza nazionale (ed. cit., II, pp. 1235-36): «Allora si vide cosa fosse il regno d’Italia senza Napoleone, e a che i popoli sieno menati da istituzioni anche maschie senza libertà. Fu uno sgomento una confusione universale: un risollevarsi un combattersi di speranze diverse mostruose, tutte vane. A Milano si trucidava un ministro, si abbattano le insegne dell’antico potere, si gavazza nella presente licenza non pensando al futuro. E il futuro fu come lo volevano gli altri; in onta alle rispettose e sensate domande della Reggenza Provvisoria, in onta alle belle parole degli ambasciatori esteri. Il popolo non aveva vissuto; non viveva».

²⁷ La pubblicazione in rivista avvenne infatti tra la fine del ’56 e la fine del ’63.

²⁸ L’ultimo paragrafo si riferisce al 1862, ma si tratta solo di una sorta di postilla conclusiva in chiave autobiografica.

²⁹ G. Rovani, *Cento anni*, a cura di S. Tamiozzo Goldmann, Milano, Rizzoli, 2001, II, pp. 712-14 e 901-02.

pericolosa dunque, ma l'antesignana di quella che caratterizza l'odier-
na massificazione culturale: una folla a cui il raffinato Rovani guarda
con un sorriso di superiorità, rimarcandone l'ambigua forza, fatta di
sostanziale debolezza. Il grosso pubblico infatti sembra imporre il pro-
prio gusto e le proprie scelte, ma in realtà finisce sempre con l'essere
eterodiretto:

Una compagnia drammatica francese, diretta dal capocomico
Rosier, di quelle compagnie che fiutano da tutte le parti la pubblica
passione, per atteggiarsi a quella, e saziarla, e cavar denari e applausi
anche senza il prestigio di una grande abilità, aveva ottenuto dal
generale Massena il permesso di rappresentare nel ricinto dell'anfi-
teatro Flavio *La morte di Cesare*, di Voltaire. Tutto fremeva di repub-
blica allora; chi avesse osato manifestare delle simpatie monarchiche,
sarebbe stato pugnalato in piazza. Lo stesso Bonaparte, che, fremen-
te, chiudeva in sé l'esagerazione del dispotismo, pur s'inclinava al
simbolico berretto, e gridava repubblica anch'esso; ché, chi vuol
dominare la moltitudine, comincia coll'accarezzarla e accontentarla
in tutto, col sistema onde i seduttori blandiscono le amanti, per ot-
tenerle, e disprezzarle dopo, se mai dà il caso.

Ma dopo la «moltitudine» repubblicana e francofila c'è il «popo-
laccio inferocito» contro le istituzioni create dai francesi: è il raccon-
to dell'eccidio di Prina, cui abbiamo già accennato; un racconto che
ancora una volta muove dal modello manzoniano dei tumulti di San
Martino (esplicitamente citato due volte)³⁰, per piegare poi verso un
crescendo sanguinoso scandito dall'orrore:

Né più nessuno ormai avrebbe potuto stornare la catastrofe della
tragedia orrenda. Nell'interno del palazzo aveva già cominciato a
sfogarsi l'ira pubblica, diventata repentinamente una furiosa demen-

³⁰ Ivi, p. 1144 («Il Verri prese con sé tre o quattro dei più odiati, e per consecuen-
za dei più tremanti; li raccolse nel proprio carrozzone, e come il Ferrer di Manzoni
aveva fatto col povero vicario di provvisione, raccomandò loro di rannicchiarsi in
fondo in fondo, mentre egli, affacciandosi alternativamente ai due sportelli, avrebbe
tentato di stornare la vista del pubblico»), e p. 1147 («Vorremmo sapere se Manzoni,
quando con tanta efficacia di pennello descrisse quel vecchio vituperoso che avea
proposto di fare altrettanto collo sventurato vicario di provvisione, abbia disegnata
l'orrida figura colla reminiscenza di questo modello tolto dal vero»). Recentemente
S. Luzzatto (*Ombre rosse. Il romanzo della Rivoluzione francese nell'Ottocento*,
Bologna, Il Mulino, 2004, p. 16) ha visto nel «vecchio malvissuto» dei tumulti di
San Martino un emblema della generazione rivoluzionaria, contrapponendogli l'eroico
ottantenne barricadiero dei *Misérables* di Hugo.

za. Cogli ombrelli, coi bastoni, coi pugni, coi piedi percuotono il ministro, lo strascinano nel cortile, lo denudano dai panni ond'è coperto, lo portano in una stalla, tutto sudicio e immelmato, lo mostrano per ischernò alla folla da una lurida finestra della stalla medesima. Un urlo spaventoso di gioia diabolica alza la turba a quella vista, mentre quelli che lo tenevano, lo lascian cadere a capo in giù tra quella turba istessa.

Nell'atroce parapiglia, alcuni uomini forti e generosi, insieme con altri che forse avevano altro fine, lo strappano alle mani della folla e lo trasportano nel palazzo Blondel già Imbonati. Ma i due Fontana e gli assassini vedendo quel fatto, furibondi discendono sulla via, spezzano la calca a minacce di martelli, s'avventano alla porta di casa Blondel. La porta si riapre, succede una mischia; i più feroci vincono, e preso ancora il ministro, lo trascinano di nuovo tra la folla che mugghiante prende per piazza S. Fedele e S. Giovanni alle Case Rotte. Il Prina domandava *il confessore*. Lo si consegna per questo a un vinattiere, che aveva bottega sull'angolo delle Case Rotte. Succede un po' di tregua. Qualche pietà si fa strada negli animi della moltitudine. Il padrone della bottega nasconde il Prina sotto un tino, colla speranza di salvarlo. Ma il vecchio Fontana, che per poco s'era allontanato, ritorna tra la folla e sembra che della propria rabbia inesplicabile riaccenda tutti quanti. Si chiama a gran voce il Prina, si assalta l'uscio della bottega, si minaccia ferro e fuoco al proprietario – la bottega è aperta – entra il Fontana cogli altri, cercano dappertutto e trovano il Prina che loro si offre semivivo. Qui ebbe fracassata la testa, vuotata un'occhiaia, sfiancate le reni – e qui spirò.

Il cadavere fu preda della bordaglia inferocita per altre quattro ore. Nelle vie per dove esso veniva strascinato, le donne che s'affacciavano esterrefatte cadevano svenute³¹.

Come si vede, ciò che Foscolo nella *Lettera apologetica* aveva raccontato in quanto autobiografia e storia, qui diventa romanzo, contribuisce a un intreccio aggrovigliato e torrenziale in cui il piacere puramente narrativo del dipanare un'«arruffatissima matassa»³² la vince abbondantemente su qualsiasi intento di fornire una prospettiva etico-politica. Se non proprio del tutto nuova, quella di Rovani è sicuramente un'opera tale da lasciar «presagire che il nuovo è alle porte»³³: nei suoi *Cento anni* infatti non c'è più una riflessione sugli effetti della rivoluzione, sull'Italia napoleonica e su quella risorgimentale, ma solo una disincantata e frammentata spettacolarità, rivolta a un

³¹ G. Rovani, *Cento anni*, cit., II, pp. 1150-51.

³² Ivi, I, p. 506.

³³ Cfr. G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 112.

mondo in cui il cinismo, l'ambizione, la corruzione e la ferocia giocano il ruolo principale.

I *Cento anni*, come abbiamo detto, stanno sul crinale. A Unità compiuta – e compiuta per strategia regia – le questioni all'ordine del giorno diverranno chiaramente altre, e gli scrittori, per affrontarle, non avranno bisogno di risalire così indietro nel tempo. Quando vorranno trovarne il bandolo, o definire un *ieri* in rapporto all'*oggi*, non guarderanno certo alla rivoluzione francese e a Napoleone: basti pensare a quella straordinaria rappresentazione del Risorgimento in Sicilia che è il *Mastro-don Gesualdo* verghiano, il cui incipit – non a caso – si pone già in piena Restaurazione; oppure alla retrospettiva sul Lombardo-Veneto del *Piccolo mondo antico* fogazzariano, che addirittura inizia dove il *Mastro* finisce.

FRANCESCA MORALE

L'ICI ET L'AILLEURS
NELLA SCRITTURA DI UN INSTANCABILE VIAGGIATORE:
NICOLAS BOUVIER

Nicolas Bouvier era nato a Ginevra il 6 marzo 1929. Lì aveva seguito tutti i suoi studi fino alle lauree, una in lettere, l'altra in legge. Il contatto con la cultura dell'*entourage* familiare gli permise di incontrare Margherite Yourcenar che si era recata nella città del Lemano per fare delle ricerche per i suoi *Mémoires d'Adrien* così come Thomas Mann, Iann Flemming, Musil, Hermann Hesse. Ciò lo rese sensibile alle più svariate manifestazioni artistiche, musica e pittura comprese, e lo aprì all'"altro". Concepì così un sogno che riuscirà a realizzare alla fine degli studi universitari: quello di un viaggio, maturato durante gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza nella "contemplation silencieuse des atlas" come egli stesso afferma all'inizio dell'*Usage du Monde*¹. Nel 1953, con l'amico Thierry Vernet, intraprende quel mitico viaggio a bordo della Fiat Topolino, che dura ben diciotto mesi e che li porterà in Asia. Gli appunti di viaggio, contenuti in vari "Carnets" oggi conservati negli Archivi della Biblioteca di Ginevra, diventeranno la materia preziosa che lo aiuterà a redigere per l'appunto l'*Usage du Monde*: testo che è diventato un classico della letteratura di viaggio e che lo ha consacrato, come egli stesso preferiva definirsi: «uno scrittore-viaggiatore».

Questo viaggio per terra – diverso da quello per mare o da quello nello spazio o nel tempo come il viaggio interiore – porta Bouvier che lo ha intrapreso per libera scelta, a percorrere lunghi, sconosciuti sentieri e ad entrare in contatto con numerose persone, che poco alla volta, per lo spessore degli stessi rapporti umani che il caso fa intrecciare, lo modificano, rendendo unica quell'esperienza viatica. La scrittura che di seguito ne deriva, consegna alla pagina bianca ciò che il viaggiatore ha visto e sperimentato facendo diventare un intero perio-

¹ Nicolas Bouvier, *L'Usage du Monde*, Genève, Droz 1999, p. 10.

do di spostamenti e di conoscenze un qualcosa di cui altri possano fruire attraverso la pagina scritta.

Nicolas Bouvier lo fa usando la prima persona, come gli innumerevoli viaggiatori del passato, che, dopo lunghi spostamenti per terra o per mare, hanno scritto resoconti di viaggio, confondendosi peraltro col protagonista. L'aspetto che qui ci sembra rilevante dover sottolineare, è la differenza che c'è tra questo viaggiatore e quelli del passato che partivano al seguito di interessanti spedizioni aventi tutte uno scopo pragmatico, politico ed economico e che quasi sempre si traducevano in scritti ora narrativi ora pseudo-scientifici, miranti agli scopi dei committenti delle spedizioni. D'altra parte, da tempi immemorabili il viaggio e la letteratura sono stati due compagni inseparabili che dopo lunghi periodi di esplorazione, colonizzazione e conquista, attraverso attenti appunti giornalieri, annotati con puntuale meticolosità, i preziosi "carnets de voyage" dei navigatori o dei loro scrivani, diventavano resoconti che potevano testimoniare al mondo quanto s'era scoperto ed esplorato o quanto si voleva promuovere anche a scopi di evangelizzazione e colonizzazione². Pensiamo a Odorico da Pordenone, Marco Polo, Giovanni Ramusio, Cristoforo Colombo, Jacques Cartier e Antonio Pigafetta, tanto per citarne alcuni, che immancabilmente avevano seguito gli schemi classici nello scrivere o fare scrivere ciò che avevano scoperto e sperimentato. Queste testimonianze mettevano in evidenza il momento della partenza, le difficili prove di un viaggio, spesso lungo, per terra o sull'oceano, che le flotte e gli equipaggi dovevano affrontare, le fasi successive nei luoghi di arrivo con le esplorazioni degli stessi, gli ostili e spesso pericolosi contatti con gli aborigeni, il ritorno non meno facile in patria. Imprese che non erano prive, oltre che degli scopi pragmatici che le avevano rese possibili, di aspettative che riguardavano altri ambiti come la ricerca di nuovi orizzonti o della fama personale, principale ragione per la quale il ricco lombardo Antonio Pigafetta s'era imbarcato al seguito di Magellano, riuscendo a redigere un diario di bordo con rara coscienza e perseveranza³.

² Pensiamo alle tante scoperte e spedizioni del passato: a quelle di Colombo in sud-America, organizzate a scopo evangelizzatore, i cui interessi pragmatici finirono per prevalere. Pensiamo anche alle spedizioni di Jacques Cartier a *Terre Neuve* che dopo la fase della "découverte" presto furono orientate alla promozione della colonizzazione francese in nord-America, che sarà pienamente realizzata da Samuel de Chamblain.

³ È quanto osserva, citandolo, Armando Braun Menéndez nella sua prefazione alla traduzione in spagnolo del viaggio di Antonio Pigafetta. *Primer Viaje en torno*

Non possiamo dire lo stesso di Nicolas Bouvier che, pur riconoscendo ne *Le Devisement du monde*, titolo francese del *Milione* di Marco Polo e negli *Essais* di Montaigne dei possibili modelli⁴, all'inizio de *L'Usage du Monde* (1963), riferendosi al suo primo lungo soggiorno lontano dalla Svizzera, scrive: «Un voyage se passe des motifs. Il ne tarde pas à trouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui nous fait, ou nous défait [...]», ma poi in modo inedito, qualche pagina dopo, aggiunge che «la vertu d'un voyage, c'est de purger la vie avant de la garnir»⁵, finendo col constatare che oziare in un mondo nuovo è «la plus absorbante des occupations»⁶. Certamente perché «l'ozio», al quale, in questo caso, si abbandonava Bouvier, era il momento centrale di una riflessione sulle cose vedute, sugli esseri incontrati e conosciuti nei luoghi così diversi e così lontani che aveva visitato. Vi è qui forse un ricordo della valenza letteraria del termine latino *otium*? E questo senza lo spirito di conquista o di sopraffazione economica, culturale e religiosa dei tanti viaggiatori, commercianti e missionari del passato. L'affermazione indica, a nostro avviso, un atteggiamento ben diverso da quello dei già citati viaggiatori del passato. Bouvier, molto precocemente aveva esplorato lontane contrade leggendo libri di avventure o osservando l'atlante. Dopo gli studi universitari parte, spinto, come lui stesso fa intendere, da un desiderio di «ailleurs» non procrastinabile che attraverso una discesa nel suo io più profondo riporterà alla superficie quella conoscenza degli altri e di se stesso molto attenta che si nota lungo tutte le pagine de *L'Usage du Monde*.

C'è un punto che invece avvicina il Nostro ai viaggiatori del passato ed è quello riguardante l'usura che il viaggio imprime sul loro fisico. Giovanni Battista Ramusio fa infatti notare nella *Prefazione* ad una sua redazione ampliata del *Milione*, che tutti e tre i Polo, a causa di un così lungo, faticoso viaggio, apparivano, non solo diversi nell'aspetto, ma avevano acquisito un qualcosa di «mongolo» sia nel volto che nel parlare. Anche i nostri due viaggiatori elvetici rimasti

del globo. Traducción de José Toribio Medina. Editorial Francisco De Aguirre, Buenos Aires-Santiago de Chile 1970, p.XV.

⁴ Montaigne negli *Essais* pensa al viaggio come esperienza di ordine spirituale che tramite la scrittura ci insegna a morire. Lo scrittore esalta la sofferenza e la malattia, come una sorta di ascesi che facilita nell'io la scoperta del mondo, vero scopo del nostro spostamento.

⁵ Nicolas Bouvier, *L'Usage du Monde*, Genève Droz 1999, p. 10, p. 25.

⁶ Ibid., p. 12.

fermi a Tabriz per sei mesi a causa del lungo inverno sono cambiati e Bouvier dice: «L'agrement dans ces lents voyages en pleine terre c'est – l'exotisme une fois dissipé qu'on devient sensible aux détails, et par les détails, aux provinces. Six mois d'hivernage ont fait de nous des Tabrizi qu'un rien suffit à étonner...»⁷.

Quando nel 1953, Nicolas Bouvier, forse anche in preda ad un forte senso di claustrofobia⁸ causato dalla lunga chiusura delle frontiere svizzere degli anni bellici, decise di lasciare gli agi borghesi per un lungo periodo lontano dal suo paese, facendone una forma di conoscenza, come Montaigne e Descartes tanto per citarne alcuni, nessuno avrebbe scommesso che il libro che ne sarebbe derivato, poteva diventare quello che è oggi: un classico della letteratura di viaggio.

A bordo di una Fiat Topolino, che spesso dovrà riparare, si ricongiunge a Belgrado con l'amico-pittore Thierry Vernet per proseguire insieme verso la Grecia, la Macedonia, l'Anatolia, l'Iran, il Pakistan, l'Afganistan. I momenti di attesa di questo incontro a Belgrado, luogo scelto da entrambi, per iniziare il viaggio trovano testimonianza nel testo di Bouvier e nelle lettere che Thierry aveva spedito alla famiglia.

Ma quale motivazione sottende alla decisione di Nicolas Bouvier, colto e raffinato borghese, di intraprendere il cammino che lontano nel tempo fu quello di Marco Polo, dei frati francescani e di moltissimi commercianti? Egli esordisce citando alcuni versi di Shakespeare, "I shall be gone and live or stay and die"⁹ che tradiscono l'ansia e il desiderio verso un'apertura su altri orizzonti che lo spingono in modo

⁷ Nicolas Bouvier, *L'Usage du Monde*, op. cit., p. 208. Il pensiero, con le dovute differenze corre all'avventura di Marco Polo e dei suoi accompagnatori e a quanto Giovanni Battista Ramusio, colto letterato del Cinquecento ebbe a dire di loro nella *Prefazione* ad una sua redazione ampliata del *Milione*: essi apparivano "tramutati nella effigie" e che rappresentavano un non so che del tartaro nel volto e nel parlare, avendosi quasi dimenticata la lingua veneziana". Cfr. Marco Polo, *Il Milione*, a cura di Ruggero M. Ruggieri, Firenze, Leo S. Olschki 1986, p.3.

In effetti, qui vogliamo far notare che il viaggio ha il potere di logorare il fisico e di fare sparire gradatamente la parte originaria dell'individuo viaggiante per avvicinarlo all'altro. Se i Polo s'erano "tramutati nella effigie", anche il viaggiatore Bouvier diventerà "un galet dans le torrent du monde".

⁸ Anne-Maire Jaton, La «claustrophobie alpine» et la littérature de voyage (Charles-Albert Cingria, Blaise Cendrars, Nicolas Bouvier), "Cahier de l'Association internationale d'études françaises" 2 mai 2001, n. 53.

⁹ Ibid., p. 7 Shakespeare, *Romeo and Juliet* (I,3)

irrefrenabile a fare i bagagli per percorrere quelle strade del mondo che lo vedranno sensibile osservatore, attore e infine scrittore di esperienze e sensazioni uniche, che il Nostro, nella fase sedentaria dei "ritorni" a Ginevra¹⁰, saprà trasferire sulle pagine bianche, elaborandole a lungo per consegnarle al lettore nella loro veste impeccabile. Questo spostamento nello spazio che è il viaggiare, non si sa se per vivere o scrivere, fa parte di una dialettica del viaggio che caratterizza con coerenza tutta l'opera di Bouvier, da *L'Usage du Monde* a *Le Poisson – Scorpion*, passando per *Chronique japonaise*, prima di arrivare agli *Chemins du Halla – San* e ai poemi di *Le Dehors et le Dedans*¹¹.

Prima la Borgogna a diciassette anni, poi la Finlandia e la Lapponia dove il nostro "nomade" scopre il gusto dei viaggi, come ci dice ne *Le hibou et la baleine*¹², in seguito l'Italia, il paese dell'Umanesimo e dell'arte e infine la Jugoslavia. Attraverso molti altri paesi visita l'Asia, il continente più amato dal Nostro perché ritenuto la madre di tutti i continenti e sul quale si trova in piena sintonia con l'amico e scrittore Lorenzo Pestelli incontrato per caso in oriente, autore a sua volta di un libro di viaggio dal titolo *Le Long été*¹³. Uno scrittore, un viaggiatore che dà vita ad una scrittura coinvolgente e affascinante, che illustra l'esperienza di viaggio, perché, come ripete ammirato Alain Dufour¹⁴, in Nicolas Bouvier era inscindibile l'autore dal viaggiatore.

Per Bouvier viaggiare vuol dire alleggerirsi del superfluo, trasformarsi fino a spogliarsi e sparire: concetto che il Nostro esprime in un passo del suo secondo libro *Le Poisson-Scorpion* scritto ben venticinque anni dopo l'esperienza del suo soggiorno a Ceylon.

«On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes
comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous
rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élinées par les
lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels.

¹⁰ Ginevra, luogo della nascita e della morte di Nicolas Bouvier, "son port d'attache" come egli stesso soleva definirla.

¹¹ Nicolas Bouvier, *Routes et déroutes. Entretiens avec Irène-Lichtenstein-Fall*, Genève Métropolis, 1992, p. 72.

¹² Nicolas Bouvier, *Le hibou et la baleine*, Genève, Editions Zoé 1993, «J'ai compris alors que "l'état nomade" avait quelque chose à m'apprendre. C'est cet été boréal qui a fait de moi un voyageur et m'a ouvert ensuite les autres axes de la boussole», p. 53.

¹³ Lorenzo Pestelli, *Le Long été*, Cahier de la Renaissance Vaudoise 1970 II t.

¹⁴ Nicolas Bouvier, *L'Usage du Monde*, op. cit., prefazione, p. XII

... Sans ces détachement et cette transparence, comment espérer faire voir ce qu'on a vu? Devenir reflet, écho, courant d'air, invité muet au petit bout de la table avant de piper mot»¹⁵.

L'affermazione semplice nella sua formulazione nasconde molta saggezza, la saggezza inedita di colui che lungi dal volersi appropriare di banali trofei turistici, privi di senso perchè senza sostanza né tantomeno anima, ci fa riflettere sul significato profondo dell'esperienza del viaggio vissuta come percorso verso la spoliazione di sé per incontrare l'essenza dell'altro, imparando a scomparire, ad alleggerirsi per l'altro. Così il viaggiatore sparisce, logoro, redento, favorendo la narrazione, diventa immagine ed entra nel testo. Ma non senza conseguenze sulla natura di quest'ultimo che evolve assieme al suo equilibrio e alle sue certezze.

Nicolas Bouvier proclama che non sta nella pelle per mettersi in viaggio e con l'amico Thierry Vernet concorda e prepara quello che sarà lo spostamento fisico verso la Jugoslavia, la Grecia, la Turchia, la Persia, l'Afghanistan.

I due compagni di viaggio, con uno spessore tutt'altro che picaresco¹⁶, desiderano conoscere gli altri, incontrare quanti più esseri umani è possibile, spogliandosi dell'atteggiamento del conquistatore, che per Bouvier è "perdente". Ascolteranno con una curiosità ed un entusiasmo crescenti la musica degli zingari registrandola con rispettosa sacralità, condividendo con i loro ospiti piccole briciole di felicità che sarà la felicità del viaggiatore come quella dello scrittore; perché tutto ha il suo fascino¹⁷.

¹⁵ Nicolas Bouvier, *Le Poisson-Scorpion*, Paris, Payot 1991, p. 46.

¹⁶ A bbiamo colto sempre in alcuni episodi de *l'Usage du Monde* vissuti dai due giovani viaggiatori qualche elemento picaresco, che come spesso avviene nella lettura di questo genere di letteratura, ci ha fatto sorridere: il primo episodio è quello riguardante la fuga dall'hotel di Mianeh per non pagare un conto salato, ed. cit., p. 206; il secondo episodio riguarda la fuga da un quartiere pericoloso di Ispahan ed. cit., p. 234.

¹⁷ Ibid., *L'Usage du Monde*, op. cit., p. 33. «L'ami Mileta, un jeune peintre d'Ulus, s'offrit comme interprète et nous y poussa; si nous voulions enregistrer de la musique tzigane, c'est dans ces regions-là qu'il fallait la chercher»... p. 33.

«Il faisait nuit quand nous avons atteint Bogoiévo» [...] p. 34.

«De la cuisine éclairée au pétrole montait une musique d'une gaîté canaille»... «cinq Tziganes dans la quarantaine cinq tziganes pouilleux, quenilleux, finauds, distingués, grattaient leurs instruments rapiécés et chantaient»... p. 36. «Lorqu'on apparut sur la porte, la musique s'arrêta net. Ils avaient posé leurs instruments et

Quei diciotto mesi di viaggio, a bordo di una vecchia Fiat Topolino, con pochi soldi in tasca, hanno in generale funzionato, non senza qualche piccolo problema; e sono stati vissuti con un acuto spirito di osservazione, dei luoghi, delle situazioni politiche cui Bouvier riserva brevi ma incisivi commenti. Moltissimi i personaggi che entrano nelle loro vite, lasciando tracce indelebili. Da Anastase, il serbo di origine francese all'amico Mileta, uno dei tanti interpreti, al gruppo dei musicisti zigani, allo sfortunato Matt Jordan e così via dicendo. *L'Usage du Monde* è costellato di profili indimenticabili che balzano in primo piano, perché descritti con particolari specifici che li caratterizzano scolpendosi nella mente del lettore con un'aura di sano e ottimista umorismo, che è un'altra caratteristica piacevole e indimenticabile della personalità e della scrittura del Nostro. I due amici avevano l'età delle imprese un po' folli: in Bouvier v'era tanto desiderio di rompere col paese natale, con le sue comodità, con la propria cultura, un bisogno di estraniarsi, di allargare la propria visione del mondo, di avere dello spazio, un bisogno di ossigenarsi, caratteristica quest'ultima di molti scrittori svizzeri del XX secolo come Charles-Albert Cingria (1883-1954) e Blaise Cendrars (1887-1961), come sottolinea Anne-Marie Jaton nel saggio citato¹⁸. Vivere per viaggiare, viaggiare per vivere. Questo è l'imperativo quasi irrinunciabile nell'esistenza di Bouvier, il bisogno di portarsi altrove, sotto altri cieli, verso altri popoli. Viaggiatore indefesso, Nicolas Bouvier, riporterà sempre a casa, a Cologny, nei suoi appunti, un piccolo, grande tesoro che riverserà nella scrittura, per venire alla luce in modo molto lento, sofferto e severo per arrivare al massimo della chiarezza lessicale, della perfezione formale e del piacere dei lettori. Tutto ciò è stato possibile grazie alla formidabile memoria visiva che gli si metteva in moto, quando egli non appena finito il viaggio e rientrato a Ginevra, scorreva, prima di mettersi a scrivere, quegli appunti gelosamente presi ma anche drammaticamente smarriti e in parte trovati tra la spazzatura¹⁹, e riguardava le foto che aveva scattato. Ma c'erano pure le immagini e le incisioni antiche o moderne che trovava nella sua collezione privata, negli archivi, nei musei, nelle biblioteche che facevano prendere il volo alla sua ecce-

nous fixaient, stupéfaits et méfiants. Nous étions nouveau venus dans ces campagnes où rien n'arrive; il fallait montrer patte blanche. On s'assit à leur table qu'on fit regagner de vin, de poisson fumé, de cigarettes» [...] «L'ambiance était redevenue cordiale. Je branchai l'enregistreur et la musique recommença» [...] p. 37.

¹⁸ Cfr. Anne Marie Jaton, op. cit., p. 146.

¹⁹ Nicolas Bouvier, *L'Usage du Monde*, op. cit., p. 307.

zionale vena scrittorica. In lui c'era sempre in agguato il ricercatore di immagini e di illustrazioni, che userà non di getto ma con la lenta decantazione delle stesse. Ad esse si aggiungeranno la poesia e la musica, da lui considerata l'arte per eccellenza, quella che trascende e oltrepassa tutte le frontiere e alla quale vorrebbe dedicarsi – come ha fatto con la scrittura – se nascesse un'altra volta²⁰.

Bouvier ha dato molto alla letteratura svizzera di lingua francese. Le più belle pagine de *L'Usage du Monde* e de *Le Poisson-Scorpion*, gli sono valsi il Premio Schiller e il Premio della Critica. È stato definito un umanista smarrito nel XX secolo²¹, la cui "invitation au voyage", si era manifestata precocemente, come una necessità assoluta, per imparare ad essere migliori e ciò senza escludere il fatto che il viaggio in se stesso poteva riservargli delle sorprese, degli insuccessi, delle fatiche e degli abbattimenti. Viaggiare voleva dire percorrere 15.000 chilometri in due settimane per rimanere poi sei mesi in un luogo lontano come Tabriz; e voleva anche dire non cercare di conquistare nessuno, ché nutrire simili progetti voleva dire essere sconfitto in partenza. Il viaggio è parallelo alla scrittura e si effettua due volte: la prima andando in regioni lontane, la seconda facendone il resoconto. Bouvier stesso afferma di essere un viaggiatore-scrittore e non uno scrittore che viaggia e si paragona ad un artigiano che forgia lentamente i suoi testi: «Je suis un voyageur-voyeur. J'ai besoin de la bequille du monde pour me sentir debout»²².

Ed è così che, dopo essersi separato a Khyber Pass da Thierry Vernet che deve raggiungere a Ceylon la fidanzata Flo' per sposarla, Nicolas Bouvier, attraversa da solo tutto il continente indiano e si ricongiunge brevemente, il 26 marzo 1955, coi novelli sposi prima del loro rientro in Europa. Questa tappa si concluderà per il Nostro nel 1956, quando, lasciata l'isola dove s'era ammalato di tifo ed aveva sofferto moltissimo non solo fisicamente ma anche psicologicamente,

²⁰ Riferendosi alle mani che s'era ferito cadendo, in *Journal d'Aran et d'autres lieux*, l'autore confessa: «à dix-neuf ans, je voulais en faire des mains de pianiste. je n'ai pas eu le courage, ou la vie en a décidé autrement...» e qualche riga più avanti dirà alludendo a quella che sarebbe potuta essere, come la scrittura, la sua attività preferita, «pour la musique je demanderai une autre vie qu'on me donnera, que je ne consacrerai qu'à ça [...]» p. 55.

²¹ Brigitte Kherer, *Nicolas Bouvier raconte comment voyager deux fois*, "La Tribune de Genève" 8 décembre 1988,.

²² Jacques-Michel Pittier, *Nicolas Bouvier, voyageur-écrivain* "Journal de Genève" 10 décembre 1988

giungerà in Giappone per la prima volta. Sebbene l'esperienza di Ceylon preceda quella del Giappone, la scrittura e la pubblicazione dei testi su questi due paesi è invertita: *Japon* (1967) e *Chronique Japonaise* (1975) precedono *Le Poisson-Scorpion* (1981): addirittura l'autore avrà bisogno di venticinque anni per scrivere quest'ultimo testo.

A Ceylon il paesaggio tropicale, le circostanze, i personaggi collocano chiaramente la narrazione "altrove", ma la stranezza, l'ostilità insulari sono tali che questo soggiorno (e la sua descrizione) costituiscono una vera e propria prova fisica e morale di sé. Ceylon: vuoto spirituale, psicologico, sentimentale, assenza di realtà, deriva verso l'immaginario. *Le Poisson-Scorpion* si avvicina di più ad un'opera di finzione per i continui riferimenti alla magia e all'alchimia; così, al limite della favola il testo scopre un movimento che lo avvicina sempre di più alla "letteratura" piuttosto che al resoconto di viaggio. Ma finito il soggiorno nel paese islamico esclusivamente maschile, con la sua magia nera e le sue allucinazioni, Bouvier incontra un mondo diverso: il Giappone dove la presenza femminile – malgrado la finta sottomissione delle donne – è molto forte: si tratta di *Chronique japonaise* (1975). Il libro nasce da una duplice esperienza in Giappone, della conoscenza della sua gente, dei suoi usi e costumi, della sua civiltà così lontana e diversa dalla nostra ma alla quale Nicolas Bouvier si sente vicino: la prima è un'esperienza solitaria, quando, dopo la partenza di Thierry Vernet e della moglie, rimasto sull'isola dall'ottobre 1955 fino a dicembre 1956, arriverà in Giappone per poi riprendere la via del ritorno. La seconda avrà luogo tra febbraio 1964 e maggio 1966. Questa volta è in compagnia della moglie Eliane, che aspetta il secondo bambino, e del primogenito Thomas. Dall'allucinante quanto sofferto soggiorno cingalese nascerà *Le Poisson-Scorpion* che si riferisce alla tappa che precede il suo primo arrivo in Giappone e che sarà pubblicato, come già osservato, venticinque anni dopo, cioè posteriormente a *Japon* (1967) e a *Chronique japonaise* (1975). Il testo *Japon* è illustrato dalle fotografie prese dall'autore per la collana "l'Atlas des voyages" della casa editrice Rencontre di Losanna. Si tratta di una pubblicazione meno poetica e personale de *L'Usage du Monde*, perché l'autore deve sottostare alle esigenze editoriali richiestegli, quali le cifre statistiche e le caratteristiche di quel paese nel 1965. Una sorta di appendice, se vogliamo, che sparirà da *Chronique japonaise* dove Bouvier opererà una serie di trasformazioni interessanti, perché continuamente attratto dal Giappone anche attraverso le nuove esperienze che ha vissuto con accanto la famiglia e la nascita del secondo figlio. Vi aggiunge anche brevi capitoli intitolati *Le Cahier gris*, che

potrebbero passare per una sorta di diario, in cui mette in evidenza alcuni problemi della società giapponese.

Si intrecciano così due periodi temporali e due atteggiamenti personali: quello dell'esperienza individuale concentrata sui due soggiorni successivi in un paese molto amato da Bouvier ma del quale sente le spine perché di difficile comprensione: egli è il rappresentante degli europei stretti nei limiti della loro cultura e della loro visione del mondo; e l'altro atteggiamento che è quello del testimone della realtà di un paese che si evolve rapidamente.

Ancora un'isola è alla base dell'ispirazione di *Journal d'Aran et d'autres lieux* (1985). Il testo nasce come resoconto di un breve soggiorno per un articolo commissionatogli dalla rivista "Geo", che il Nostro riprende e sviluppa con l'aggiunta di altri due testi, "*Les chemins du Halla San ou The old shitrack again*" e "*Xian*", che forniscono una unità creata dalla situazione geografica estrema.

Sulle isole irlandesi un vento incessante rendeva nulla ogni cosa²³. Al largo di quelle coste occidentali Nicolas Bouvier in solitudine misurava l'isola, ventiquattro chilometri in lungo e cinque in largo al massimo, cercando come a Delfi responsi segreti; in questo luogo molto scosceso, sinistro, il Nostro, come una volta a Ceylon, si ammala nuovamente di tifo. Tartassato di notte dalla febbre, in pace di giorno, questo viaggio si rivela altrettanto allucinante ed egli lo vive come una possibilità in più per entrare in un posto per farne il "bottino" a favore della scrittura, che non ha tanto il compito di creare, ma di decodificare: l'esercizio più grande che ci è stato dato su questa terra e di cui ignora lo scopo. Ognuno con le proprie chiavi: quelle di Bouvier sono la lettura che porta al sogno, il viaggio che porta alla scrittura. Oggi egli è riconosciuto, più che in passato, come un maestro della scrittura di viaggio che oltrepassa l'aneddoto o il semplice resoconto per raggiungere il disegno finito e attraversa la realtà con tutta la sua freschezza e il suo peso.

Ciò che vede, che vive e che sente si fonde in un'alchimia che dà, come il sale, sapore a dei resoconti di conversazioni con gli abitanti del posto che ci riportano a qualche secolo indietro. Bouvier è tra coloro che hanno dato alle lettere romande le migliori pagine. A Charles-Albert Cingria Bouvier rende un sincero omaggio²⁴. In

²³ «Le vent d'ouest qui tourbillonne autour de l'île arrachait de petites trombes qui déguerpissaient en direction de Galway», *Journal d'Aran et d'autres lieux*, Lausanne, Editions 24 heures, 1990, p. 22.

²⁴ Ibid., p. 63 «... je ne dit pas cela par un engouement pour l'occulte». On n'est

questo testo, il soggiorno solitario su un'isola, la malattia, l'evocazione del monachesimo irlandese circonfuso di "magia", a differenza del *Poisson-Scorpion* di cui é l'eco, assumono dei contorni meno inquietanti.

Ma ciò che per lo scrittore ha avuto una grande importanza è stato il tempo: un lusso senza il quale non avrebbe potuto scrivere né *L'Usage du Monde*, per il quale furono necessari tre anni di redazione, né *Chronique japonaise*, *Le Poisson-Scorpion* e *Le Journal d'Aran et d'autres lieux*, e di cui non é affatto avaro: lo offre volentieri. E così come in gioventù se n'era concesso molto per leggere i libri di avventure che gli avevano dato il gusto degli spazi, da adulto lo dedicherà ai viaggi per cercare la cultura della strada, quella polvere del mondo che tanto materiale fornirà al suo primo libro e che suggerirà il termine per la traduzione italiana²⁵ del suo capolavoro, che ha visto la luce quaranta anni dopo la prima edizione francese. L'evento, nel luglio 2004, è stato accompagnato da due importanti celebrazioni che hanno voluto rendere omaggio allo scrittore scomparso e alla sua impareggiabile produzione letteraria basata sui viaggi.

Il tempo che Bouvier ha dedicato alle letture, ai viaggi, alla sua scrittura, è richiesto anche ai suoi lettori che devono spesso ritornare indietro per rileggere dei passaggi e meditarvi, tanto la scrittura del Nostro è evocatrice di suoni, colori ed esperienze varie.

Se Nicolas Bouvier ha vissuto una dozzina d'anni all'estero, la Svizzera ciò nonostante è per lui il massimo dell'esotismo in un senso molto positivo: la bellezza dei paesaggi, la differenza di mentalità, lo sciovinismo locale che ha avuto il merito di salvare molta arte popolare. Egli conosce molto bene il suo paese, così percorre trentamila chilometri per redigere *A la rencontre de la Suisse* opera destinata a presentare il suo paese ai giapponesi in occasione dell'Expo di Osaka del 1970. Ne vien fuori la constatazione che gli svizzeri si conoscono male, che il paese ha molti fotografi²⁶, dove l'arte popolare ha qual-

pas mage dans la mesure où le romantisme vous y pousse; on est mage ou on ne l'est pas. Le plus souvent on ne l'est pas», écrivait Charles-Albert Cingria avec la pertinence qui est toujours la sienne.

²⁵ Nicolas Bouvier, *La polvere del mondo*, disegni di Thierry Vernier, traduzione italiana di Giuseppe Martocchia, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004.

²⁶ Citiamo qui il fotografo – viaggiatore Jean Mohr amico di Nicolas Bouvier col quale condivise, il nomadismo, l'amore per i viaggi e per la foto. La bibliografia su Mohr è sconfinata così come il numero delle foto da lui scattate (e pubblicate) in giro per il mondo, inviato speciale della Croce Rossa Internazionale, della

cosa di affascinante malgrado si riscontri una mancanza di curiosità verso questa forma espressiva e diversa d'arte.

Trent'anni separano il primo libro di Nicolas Bouvier da *Le hibou et la baleine* (1993)²⁷: un bestiario ricco di illustrazioni, un volume che ci fa vedere le immagini che lo hanno accompagnato lungo tutta la sua vita. I testi scritti tra il 1992 e l'agosto 1993 riguardano il reale e l'immaginario allo stesso tempo, dall'Arca di Noé al Nuovo Mondo, dall'infanzia alla morte, dalla musica alle lacrime, al riso, come quando rievoca un episodio ascoltato per caso a Parigi mentre piangeva per la notizia della morte del padre, episodio che lo fece passare dalla tristezza all'ilarità²⁸.

Inafferrabili come gli uccelli sono le parole davanti alla musica: «c'est la meilleure boussole dans nos vies transitoires et c'est aussi le meilleur apprentissage de la mort»²⁹, pensiero che stimola il nostro a diventare onnivoro³⁰. Morire il più tardi possibile, o come avviene in Dumas con molta messinscena e brio. Nelle peggiori circostanze ri-

Tribuna di Ginevra, ecc. ecc. Un C-D Rom sull'opera fotografica di Jean Mohr dal titolo *Itinéraire d'un photographe Jean Mohr* è stato realizzato dall'Associazione Mémoires de Photographes, Ginevra, Svizzera; esso illustra in modo esaustivo l'importanza di quest'arte in Svizzera.

²⁷ Nicolas Bouvier, *Le hibou et la baleine*, loc. cit. Il titolo di questo libro é ripreso da una annotazione dello stesso autore, mentre aspetta, in un bar di Tokyo, la nascita del secondo figlio. Bouvier ci spiega che non gli era stato consentito di assistere al parto e nell'attesa aveva cercato di pensare al nome da dare al nascituro. Nel frattempo si addormenta: «Quand le patron m'a réveillé j'ai pu lire, en bas de page, sous "Mathieu, Adrien, Maël, Antonin..." deux lignes d'un graphisme hypnotique, tracées par une main qui était pourtant la mienne: "Pour parrain et pour marraine, le hibou et la baleine"». p. 11.

²⁸ Ibid., «Paris, octobre 1963: dans le petit hôtel rue de La Fayette où nous logeons ma femme et moi, j'apprends la mort de mon père. [...] Je retiens mes larmes [...] Il était bibliothécaire [...] Tout à mon chagrin, je passe sous une fenêtre éclairée derrière ses rideaux de dentelle et j'entends une voix d'homme, jeune, essoufflée, chantante, l'accent de Toulouse, dire "caresse moi les seins pendant que je t'astique". La candeur et la fraîcheur de ce projet érotique m'ont fait sans transition passer des larmes au rire». pp. 32, 33.

²⁹ Ibid., p. 22-23.

³⁰ Ibid., Riferendosi alla morte dice: «je constate seulement que cette échéance, lorsqu'elle se rappelle à moi, me stimule plus qu'elle ne m'accable. Elle m'invite à ouvrir l'oeil, à dresser l'oreille, à froncer le nez comme un lapin, à prendre au plus court, à ne rien perdre de la cambrure des femmes, de l'odeur du chèvrefeuille, du fumet d'un gigot ou du chant du loriot. Cet état si transitoire qui est le notre me rend onnivore et attentif». p. 28.

vendica il diritto al riso, citando Calvino per il quale non si é un buon cristiano se non si sa ridere³¹.

In questo libro c'è come un'armonia e un canto di sirena che affascina. Nella scrittura un calore stupefacente che consiste nello sguardo sugli uomini e sulle cose che nello stile di Bouvier è fatto di riservatezza e tatto.

Quando tardivamente il Comune di Cologny rese omaggio alla sua figura di studioso ancora vivente, Nicolas Bouvier, felice e compiaciuto per tale riconoscimento, disse agli intervenuti che gli scrittori viaggiatori non erano nomadi tutto l'anno, ma che dopo il viaggio si trasformavano in sedentari per ritirarsi nelle case di campagna a leggere come benedettini quando dovevano affrontare la fase della scrittura.

Gli è stato attribuito anche il prestigioso premio Ramuz (1995), per avere contribuito con la sua scrittura altamente curata a far entrare la letteratura di viaggio come genere letterario nel mondo accademico. Paradossalmente è il premio di un autore sedentario ad un autore nomade.

Il suo ultimo lavoro, *l'Echappée belle, Eloge de quelques pégrins* (1996)³², è una rassegna di duemila anni di storia svizzera dove sono convocati tutti gli Elveti: esiliati, volontari, celebri ed anonimi, aristocratici e mercenari per arrivare a Blaise Cendrars. Nicolas Bouvier vuole dimostrare che i suoi compatrioti sono il popolo più nomade d'Europa. Gli articoli che ha dedicato negli anni a Svizzeri affetti da "claustrofobia" alpina: Plattner, Paracelso, Maria Sibylla, Merian, Rousseau, Toëpffer, Cendrars, Ramuz, Louis Gaulis, Lorenzo Pestelli, Ella Maillart, Vahé Godel, Albert Cohen, sfatano il *cliché* che possa trattarsi di uomini o donne sedentari e fanno vedere quel lato nomade che spiega non solo il mercenariato, ma anche il desiderio di conoscenza.

Il cammino fatto da Platter, da umanista, rinforza in Paracelso la sua sfiducia verso l'ordine stabilito. Pertanto se per il Dr. Helveticus la pluralità era fonte di inquietudine, per Bouvier essa rappresenta il detto della piccola Svizzera, oggi così inquieta, e per lo scrittore ginevrino come per molti altri viaggiatori della sua specie, l'impazienza del mondo, nata in lui con le letture adolescenziali, genera negli uomini un forte desiderio e una spinta verso altri orizzonti,

³¹ Ibid., p. 36.

³² Nicolas Bouvier, *L'Echappée belle. Eloge de quelques pégrins*. Genève, Editions Métropolis 1996.

l'*ailleurs* metaforico, per quella totale riconciliazione col "mondo", che si vuole tradurre in parole.

In questo passaggio, del viaggiatore-osservatore, non commerciante, non conquistatore né evangelizzatore o altro, si realizza la trasformazione dell'esperienza fisica e visiva del Nostro in parole che convergono e si concretizzano nel testo scritto che, come il corpo del viaggiatore, ha subito un processo di levigamento quasi estremo prima di presentarsi agli altri: in questo caso ai lettori.

In tutti i suoi testi troviamo sempre una continuità e un approfondimento particolari in quanto Bouvier ama mettere l'accento su dei sogni e delle realtà presenti, sebbene in sordina, che riaffiorano continuamente alla luce del sole. Sogni che il Nostro aveva potuto fare da adolescente nelle biblioteche, affascinato da quell'"altrove" che si basava sul sapere delle letture e che tuttavia non potevano fornire il vero senso del mondo. Come Montaigne³³, e come Cartesio³⁴, finirà con l'attingere al "grande libro del mondo", e così nel 1946, a soli 17 anni, con un quaderno di appunti, una penna e una macchina fotografica, si porta al circolo polare, aprendosi a quegli orizzonti infiniti, origine della sua opera.

Dal 1953 al 1956 Bouvier, spostandosi dalla società occidentale, con un ritmo di vita più veloce si porterà verso l'oriente dove il tempo può dilatarsi e dove il Nostro avrà modo di incontrare gli uomini, conoscere le loro storie, e quella del paese dove vivono, ascoltare la loro musica, ammirare il colore dei loro cieli e dei loro occhi. Sondando questi popoli, lo scrittore si sonda, scoprendoli, si scopre; e col tempo che ha a disposizione, forgia una sua scrittura di libertà, di felicità e di erudizione, una scrittura che non cessa di viaggiare tra il ricordo, il presente e il quaderno di appunti, tra l'immagine presa secondo il viaggio e l'immagine di sé che si nutre della polvere della strada e di quella delle biblioteche. In questo esercizio di restituzione rimane l'essenziale, lavato, purificato, libero del superfluo, Nicolas Bouvier ci fa vedere il mondo che ha incontrato semplicemente come un poeta. E giustamente ci ricorda che siamo fatti di poco, tutti diversi, tutti unici perché fragili.

Il profilo di questo autore non sarebbe completo se non facessimo riferimento all'aspetto poetico "nascosto" ma molto bene espresso della raccolta di poesie dal titolo *Le Dehors et le Dedans*³⁵, titolo che

³³ Cfr. Montaigne, *Essais* I, Paris, Folio-Gallimard, chap. 26.

³⁴ Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 39.

³⁵ Nicolas Bouvier, *Le Dehors et le Dedans*, Vevey, Bertil Galland, 1982; Genève, Zoé, 1986, 1991, 1998.

unifica i due contrari. Quarantasette poemi. Ventitré nella prima parte, ventitré nella seconda e il ventiquattresimo di chiusura; il testo ha un perfetto e non casuale equilibrio: poemi che riguardano il viaggio, i luoghi visitati, le gioie provate nella prima parte, forse durante gli anni giovanili, poemi più narrativi quindi, mentre i componimenti della seconda parte toccano i temi del tempo che fugge, della fine inevitabile dove proprio l'aspetto poetico cancella la paura della morte.

Nicolas Bouvier non avrebbe potuto scrivere ciò che ha scritto se non avesse avuto il solido riferimento della realtà, di quei viaggi tanto amati e a volte tanto sofferti, di quel mondo, con le sue varietà climatiche, paesaggistiche, culturali e umane che inseguiva per possibili nuovi incontri e conoscenze.

WALTER MORETTI

LANFRANCO CARETTI STUDIOSO DEL TASSO

Sul Tasso è il titolo del saggio che Caretti ha raccolto, con altri "Studi di Letteratura italiana", nel volume *Antichi e moderni* (Torino, Einaudi, 1976), già pubblicato nella *Introduzione* al volume primo delle *Opere* del Tasso (Milano, Mondadori, 1957), poi nel volume *Ariosto e Tasso* (Torino, Einaudi, 1961). Diversamente dal precedente saggio ariostesco del 1954, collocato sullo sfondo di una civiltà estense attraversata da impulsi vitali e ancora aperta alle energie creative, *Sul Tasso* evoca le tensioni e le inquietudini di un autunno del Rinascimento sul quale incombe la fine della libertà italiana, e l'instaurarsi di un malessere esistenziale nelle coscienze più sensibili e apprensive nei confronti dei rivolgimenti della Storia, come appunto il Tasso.

Il Tasso della *Gerusalemme liberata* è, per il nostro critico, ancora in grado di contenere le forze eslegi che, sollecitate dagli squilibri delle vicende storiche, emergono dal fondo oscuro dell'io e minacciano gli equilibri costruiti sulla base di una fede umanistica nell'ordine superiore di un cosmo poetico. Questa capacità verrà meno - scrive Caretti - negli anni dell'isolamento di Sant'Anna e nella produzione letteraria degli anni successivi, quando l'esaurirsi delle energie vitali e creative non consentirà più la composizione delle spinte divergenti della personalità tassiana.

Questa struttura oppositiva, definita felicemente da Caretti con la formula "bifrontismo spirituale", era stata intuita da quanti, nel passato, avevano posto l'accento sulle antitesi provocate dalla diversità del Tasso nei confronti della società a lui contemporanea: come Goethe nel dramma omonimo, quando contrappone - attraverso le parole del duca Alfonso - il "talento" del Tasso, con quanto di soggettivismo lirico esso comporta in un'esperienza poetica vissuta in modi estremistici e quasi visionari, al suo "carattere", privo di quel senso critico della realtà che, secondo il poeta tedesco di Weimar, fa il vero uomo. Questa contrapposizione venne riproposta in età romantica, al di fuori

delle ambiguità della rappresentazione goethiana, all'insegna dell'esaltazione della natura lirica tassiana e del suo irriducibile soggettivismo poetico, incapace di adeguarsi alle oggettive convenzioni della corte e del mondo letterario. Pensiamo a Leopardi, alla sua canzone *Ad Angelo Mai* e al suo ritratto del Tasso, vittima del potere tirannico e di una società che non sa accettare la grandezza del suo genio poetico, condannato ad una solitudine dominata dalla percezione del nulla esistenziale. Nell'Ottocento Francesco De Sanctis, facendo propria questa interpretazione romantica della biografia tassiana, e vedendo nell'autore della *Liberata* uno spirito cavalleresco, costretto a vivere in un'età nella quale le idealità romanzesche e medievali erano divenute inattuali, lesse la *Gerusalemme liberata* nella chiave di un lirismo petrarchesco oppresso da una struttura nella quale si esprimevano le istanze del classicismo aristotelico e della Controriforma.

Nel saggio di Caretti questi precedenti ottocenteschi (non del tutto vanificati nella letteratura critica del primo Novecento, nonostante le ricerche iconoclaste dei positivisti tra fine Ottocento e inizi del Novecento) assumono una dimensione diversa, ricondotti alla tensione dialettica di un'opera essenzialmente letteraria, non assimilabile alle realtà del mondo sociale e alle sue convenzioni. Si direbbe che il topos della letteratura romantica viene interiorizzato nelle pagine di Caretti, ricondotto alle leggi compositive di una grande opera poetica come la *Liberata*, nella quale si esprime il sentimento di una totalità. Nella sua interpretazione, la struttura del poema tassiano perde la connotazione negativa che aveva nelle pagine desanctisiane, dove era considerata come "un macchinoso congegno, una cornice puramente retorica": essa esprime, in realtà, una "esigenza profonda d'ordine e di chiarezza", di segno aristotelico, che si applica ad una soggettività sottoposta a spinte diverse e divergenti.

Il principio rinascimentale della "concordia discors" è invocato da Caretti per dare un supporto filosofico a questa dinamica compositiva: in essa il dominio di una lucida razionalità è in continuo rapporto drammatico con le spinte eversive di un'inquietata soggettività lirica, sulla quale si proiettano le ombre di una visione del cosmo oscurata dalla presenza di forze irrazionali e demoniache. Alla "luce bianca" di una magnanimità eroica proiettata verso sogni di gloria e nobili sacrifici, si contrappone nella *Liberata* "l'oscuro struggimento dei desideri inappagati, il torpore inquieto delle evasioni voluttuose, e il sentimento della colpa e l'angoscia della morte". Alla luce di questa interpretazione, la formula critica usata dal Foscolo per caratterizzare lo stile delle *Rime* tassiane, il "chiaroscuro",

viene adottata da Caretti per definire la compagine stilistica e la dinamica emotiva della *Liberata*.

Nella prospettiva di questa interpretazione emotivamente vibrante e nel contempo composta in una salda architettura concettuale, vengono recuperate alla poeticità le figure di quei personaggi che, come Goffredo e Sofronia, erano stati messi in discussione dalla critica: il primo rappresenta "l'eroe invitto" e la seconda la "vergine incorruttibile", l'uno e l'altra riconducibili all'impulso "puro ed eroico" dell'ispirazione tassiana. Sul versante dell'impulso opposto, Tancredi esprime l'inclinazione e l'abbandono alla "follia d'amore" sotto la spinta di un insanabile umore malinconico:

S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vanti
rende men chiari, è sol follia d'amore:
nato fra l'armi, amor di breve vista,
che si nutre d'affanni e forza acquista. (I, 4)

La "luce" e l'"oscurità" non sono, per Caretti, separati fra loro: "le note fonde e labili" e "quelle chiare e ferme" sono, grazie alla sapienza stilistica del poeta, fuse tra loro in una struttura verbale ossimorica, dove i due termini oppositivi si richiamano costantemente fra loro, 'costituendo "una tessitura nervosa ad esiti cromatici fortemente chiaroscurati".

Come si può facilmente notare, il discorso critico di Caretti si muove agevolmente tra diversi campi semantici, disegnando una trama di suggestive analogie che danno vita, a volte, a vere e proprie sinestesie (nel caso della nostra ultima citazione, il campo visivo si sovrappone a quello musicale). Da una parte, la "malattia" del Tasso induce il nostro critico a orientare il proprio linguaggio verso il campo della medicina, attribuendo a una intensa sperimentazione letteraria- e al razionalismo aristotelico, suo supporto filosofico- la funzione terapeutica nei confronti degli oscuri e inquieti impulsi dell'io tassiano. Dall'altra, l'idea di una continua dialettica fra l'istanza della "unità" (propria della poetica fondata sui modelli della classicità) e quella della "varietà" (sollecitata dalla poetica del romanzesco, secondo il modello ariostesco e di quanti nell'età del Tasso cercano di trasferirlo nelle problematiche moderne), dà luogo ad una rappresentazione della vita interna del suo poema nei termini di un processo dinamico, per illustrare il quale Caretti ricorre al linguaggio della fisica. I vari e contrastanti impulsi dell'ispirazione tassiana determinano "l'irrequieta e indocile vita interna del poema", segnata dall'"assidua tensione tra l'energica spinta unitaria e l'opposto impeto delle forze centrifughe". (ivi, p. 181)

I precedenti studi ariosteschi di Lanfranco Caretti hanno lasciato il segno sulle sue pagine tassiane: non solo perché l'autore del *Furioso* gli consente una efficace evocazione sotto il profilo storico, sullo sfondo corrusco dei bagliori accesi dalla Controriforma, dell'età rinascimentale nel momento più vitale della cultura estense, ma anche perché attraverso l'analisi del "romanzo" ariostesco condotta con un commento puntuale di tutti i quarantasei canti per l'editore Ricciardi, egli ha acquisito il senso di una vitalità narrativa che viene da lui trasferita nel campo della *Liberata*, nella forma di un'arte del racconto capace di intracciare fra loro i "momenti eroici" e quelli "lirici", attraverso "impulsi subitanei ed eccitati, in un continuo e spesso repentino mutare di luci e di ombre".

D'altra parte, gli esiti della esperienza lirica del Tasso (si veda, di Caretti, gli *Studi sulle Rime del Tasso*, stampati nel 1952 e ripubblicati a Roma nel 1972 nelle edizioni di Storia e Letteratura) si innalzano, in questa struttura narrativa governata da un "costante doppio registro", a piani stilistici vibranti di quella drammaticità e di quella intonazione melica che Ezio Raimondi ha riconosciuto all'arte tassiana del racconto.

Queste pagine sono dotate di una straordinaria densità concettuale, calata in una espressione essenziale, lucidamente incisiva, sostenuta da una calda passione comunicativa. Direi che qui abbiamo non soltanto una delle prove più alte della scrittura creativa di Caretti, ma anche un'interpretazione della personalità tassiana aperte alle problematiche del Novecento letterario (Ricordiamo che il binomio "antichi e moderni" è l'insegna della sua opera di storia sopra citata; e che la sua attività di critico e di Maestro di studi universitari è stata accompagnata - nello spazio estremamente riservato della sua privacy, aperto soltanto agli amici più intimi - da un assiduo comporre in versi il cui modello era costituito dalla poesia montaliana).

In questa interpretazione vengono meno le immagini monolitiche del poeta della *Liberata* offerte dalla tradizione ottocentesca e dagli studi del primo Novecento, così come sono lasciate in ombra le cornici fornite dalla raffinata ma chiusa cultura delle corti, e i profili uniformi di un temperamento insanabilmente segnato da una autodistruttiva malinconia. Il "bifrontismo tassiano", formulato criticamente da Caretti e più volte riproposto nel suo saggio in modi verbali lucidamente passionali, vive un rapporto dialettico nel quale si fondono le due componenti, spirituali e stilistiche; sicché, ad esempio (e per restare dentro l'orizzonte tematico dell'edonismo rinascimentale), il "locus amoenus" si configura nel testo tassiano nella luce

di una insidia incombente, per la quale al giardino di Annida si sovrappone l'arido deserto dopo il suo abbandono da parte di Rinaldo; così come la voluptas dei richiami amorosi è costantemente confrontato con le voci di una vocazione ascetica, radicate nella percezione della fine ineluttabile di ogni grandezza umana (ivi, pp. 179-186):

Muoiono le città, muoiono i regni,
copre i fasti e le pompe arena ed erba... (XV, 20)

Non possiamo, infine, non ricordare con animo commosso quanto ebbe luogo a Ferrara nel Liceo Ariosto, nel 1995, in occasione delle celebrazioni del quarto centenario della morte del Tasso. Qui, infatti, egli volle presentare di fronte agli studenti dello stesso Liceo e, in prima fila, alla sua cara compagna, Vittorina – la *Lettera dalla Francia* del Tasso, pubblicata dall'editore Corbo. Questa è – insieme con le edizioni delle *Rime Eteree* e del *Gerusalemme* pubblicate nella collana "Le parole ritrovate" diretta da Gino Tellini (1990-1993) – l'ultima testimonianza della sua fedeltà al poeta al quale aveva dedicato lavori così significativi della sua carriera di studioso e di docente universitario. Chi prese parte a quel memorabile incontro, ricorderà certamente con quale calore comunicativo egli si rivolse agli studenti di quel Liceo nel quale aveva studiato e successivamente iniziato la sua carriera di insegnante: una presenza, la sua, che irradiava la "luce bianca" di una generosa passione educativa, evocando suggestive immagini della poesia tassiana.

ANCO MARZIO MUTTERLE

SONDAGGIO VARIANTISTICO SU UN POETA DI VICENZA

Nel 1962 – più di quarant'anni or sono – Fernando Bandini stampava nella "Collana di poesia" di Neri Pozza, uno – come è uso dire – smilzo volumetto di 28 liriche, *In modo lampante*. Per un poeta esordiente, almeno come autore di una raccolta intera, si trattava di una sede illustre che annoverava nomi quali Montale, Sbarbaro, Govoni, Sinisgalli. Tre anni più tardi sempre Neri Pozza avrebbe stampato *Per partito preso*, bissando la coraggiosa scommessa compiuta nei primi anni Cinquanta con i due romanzi d'esordio di Goffredo Parise.

Anche nel Novecento, Vicenza aveva continuato a produrre ottimi umanisti e scrittori (tra cui sicuramente due grandi romanzieri, Piovene e Parise), riservando loro un destino di diaspora che ne faceva miti lontani. Come dice Bandini in *Sera a Vicenza*: «Guido Piovene scrive sulla *Stampa* / qualcosa della luce di Vicenza. / Ma non ci vive, qui nessuno scampa». Chi rimaneva, constatava una stagnazione e un conformismo totali, una censura occhiuta e spietata che vigeva, s'intende, non solo a Vicenza ma nell'intero paese: si legga appunto *Censura*, dove Bandini rifà il verso a chi vuole censurare il mattino per eccesso di nudo, le rondini per sottintesi nel volo troppo veloce, la luna per le sue curve dolcissime: viene trascritto in termini surreali e beffardi un condizionamento da tutti avvertito, e in modo assai pesante.

Nel poemetto *Questo luogo amerò più di ogni altro*, che sigilla emblematicamente *In modo lampante*, e tocca ancora per freschezza e per la nettezza di segno con cui viene scolpita una vita di intellettuale che è anche poeta, confinato negli astratti furori della sua provincia, c'è un riferimento al sollievo apportato dagli studi e dal contatto con un sapere elaborato scientificamente:

Ed ecco viene con l'inverno il tempo
di slitte e biblioteca,
neve e filologia.
Viene il tempo

Del codice pavano sotto il fioco
 Sussurro della lampada,
 e il dolce bulicame dei glossari
 che mette pace tra i venti contrari
 delle passate età
 e la nuda parola ci rimena,
 l'atteso articolo
 di Contini o Folena
 che scioglie il groppo interno.

In modo lampante, quando uscì, poteva essere percepito in questa chiave: poesia dotta, colma di riferimenti metabolizzati da una solida cultura umanistica che Bandini sapeva elaborare con l'assenza di fardelli di inferiorità propria dell'autodidatta intelligente: nomino alla rinfusa Pascoli, Minuccio Felice, Petrarca, Montale, Sinisgalli, Zanella, Fogazzaro. L'uso della citazione è raffinatissimo ma soprattutto necessario, crea uno zoccolo di tradizione cui riferirsi contrastivamente e talora collegarsi. E allora sarà necessario distinguerne almeno tre tipi: la citazione esplicita, più tradizionale, quella virgolettata e con relativo rinvio, per intenderci; poi quella più dichiarata ancora, dove l'autore citato diventa personaggio e con lui si familiarizza, vittima spesso di ironia beffarda: esempio, ne *I tordi bottacci di Arquà*, Petrarca che insidia le figlie del mezzadro e cui viene detto: «[...] descrivevi la felicità / del privilegio agrario»; ma più attiva a livello di laboratorio linguistico quella indiretta, che senza indicare fonti portava sulla pagina il vocabolario della grande tradizione lirica novecentesca, nella zona che si situa tra Montale e Luzi: elitre, cimase, vita che si dipana e trote guizzanti, bufera, groppo, colori episcopali. Si tratta di sponde essenziali per l'operazione di superamento tentata da Bandini in anni in cui aveva già debuttato, con altre logiche, la neoavanguardia. Coerente con la propria intenzionalità, Bandini di lì a qualche anno avrebbe praticato la sua costruzione di poliglottismo sulle lingue che egli considera morte, dal dialetto al latino fino al greco antico dei recenti *Santi di Dicembre*.

Bandini ha dimostrato sin da subito, di essere persuaso che in poesia l'innovazione si pratica sempre, comunque, attraverso la forma del linguaggio; si trattava ora di dare voce anche a materiali impuri come la denuncia e la testimonianza sulla storia.

Ne usciva una poesia dagli enunciati di una secchezza montaliana, ma più trasparente e meno mortuaria. Molto continua internamente, come dimostrano i frequentissimi *enjambements* e persino qualche ripresa tra liriche adiacenti. Ma non era solo questione di accorgi-

menti retorici: esisteva una compattezza interna dovuta ai continui corti circuiti metaforici che si producevano attraverso l'interazione di due registri linguistici, quello delle situazioni che da sempre sono state patrimonio della situazione lirica (paesaggi, ricordi, vita sentimentale in genere) e quello dei linguaggi settoriali della contemporaneità (dalla politica all'economia) e di una società votata al profitto e alla distruzione dell'ambiente naturale. Il bestiario che Bandini si ostinava a presentare, in particolare un piccolo repertorio ornitologico, denunciava la resistenza della natura in presenza della volgarità degli uomini. E anche, s'intende, dei loro massimalismi politici: erano «le inutili teste di pietra» insensibili ai segni del disgelo, i compagni richiamati per mozione d'ordine a prendere atto della «naturale evoluzione / che dall'anno scorso / ha subito il canto del verdone / e il colore della foglia d'acero / e il profumo del melo cotogno» (così nella lirica eponima).

Mi pare che l'esito non sia mai la mescolanza, ma una lingua poetica che si fa carico dell'assurdo e lo organizza secondo ragione. Un universo lirico basato esistenzialmente sul "ma", con un bilancio in perdita nella partita tra illusioni giovanili e consapevolezza adulta; carico di valenze negative: il gelo, il vuoto, l'assenza, il riproporsi di scenari innevati che è uno dei tratti ritornanti di questa poesia, dove si constata che «Parole usate attendono / che si scuota l'ozio dei poeti / ma la grandezza è assente da cent'anni» (*Il mondo è vasto*). Quando il "ma" non si rende neanche più necessario, subentrano l'ironia e il divertimento puro, come in *Notte di Natale*, dove la natività viene letteralmente tradotta negli slogans giornalistici e politici di allora: passaporto «a scopo culturale», «congiura pan-araba» e così via.

La forma dei testi è tenuta ben salda e stretta tramite ripetizioni di versi e motti, scandita con accenti forti che solo estemporaneamente necessitavano del legamento della rima. La constatazione sconsolata dello svuotamento del ruolo del poeta non impediva scatti di umori vitali e non escludeva l'ostinazione a lottare: «Fuori di casa, presto! / Abbiamo molti giorni di ritardo / sulla vita» (*Se un giorno*).

Finivano insomma per essere i versi di un poeta più maturo di quanto non fosse anagraficamente, che proponeva con discrezione un proprio mito. Va anche detto che tutta l'operazione si svolgeva nella cornice di una oggettività molto controllata, affidata per lo più alla terza persona; quando ricorre all'«io», persino alle memorie autobiografiche o alle figure familiari, Bandini produce un curioso senso di irrealtà, come offrisse enunciati su qualcun altro o rappresentasse materiali che comunque necessitano del filtro della ragione

e del giudizio critico. Veniva spinto a una consapevolezza critica di non ritorno il mito stesso della vicentinità. Il «Guido, vorrei che tu, Goffredo ed io [...]» di *Sera a Vicenza* padroneggiava con autentica maestria un altro tipo ancora di arte allusiva: il rifacimento di un reperto illustre e la sua rivitalizzazione, in questo caso affettuosa, nel contesto odierno.

Per partito preso, accolto nel 1965 nella Collana "Poesia e verità", offriva una prima sezione eponima di 26 pezzi, lasse sorprendentemente quasi prosastiche e fortemente ritmate. Scrittura, anche in questo caso, di forte impegno civile, dove la parodia dei linguaggi tecnici colpiva con immediatezza la devastazione dell'*habitat* naturale, l'impotenza di tutta una cultura, il fascismo ancora brulicante nella società. Sarà sufficiente richiamare l'inizio: «C'è una ditta che offre traslochi al paesaggio [...]». Tuttavia era inevitabile notare un voluto allentamento del controllo, una ripetitività che addirittura si faceva litanica: penso al n. 11, scandito in maniera ossessiva da quei «Ci saranno» che inaugurano quasi tutti i versi. Restano gli animali, allegorie di quel massacro assurdo, e la volontà di sacrificio, che a questo punto si faceva quasi tragica, di chi ama: «E chi crede di più, chi ama di più, / muore, è certo, di più» (si legge al n. 4). Si suggeriva il senso di una sconfitta molto prossima al disastro: «[...] e qualcosa si rompe in te [...]» (al n. 8); oppure condanna definitiva all'impotenza: «[...] nessuno si è accorto / [...] che il poeta era libero soltanto nel regno dei segni [...]» (al n. 24); e ancora, frustrate constatazioni: «Ho una collezione di ombrelli ma da dieci anni / non piove, / il mulino non c'è più e il vento continua a soffiare» (al n. 26). Tutto ciò suonava alquanto sorprendente per un lettore che della prima raccolta avesse percepito soprattutto l'intenzionalità polemica e combattiva; poteva lasciare perplessi un testo di disperazione assoluta quale *Sopra e sotto* che si legge nell'ultima sezione intitolata *Difesa*, ossessionato da quell'identificazione con la tartaruga capovolta sul dorso. Oppure si pensi alla claustrofobia che si riscontra nel testo che precede immediatamente, *Centro*, con quelle pareti che restringono progressivamente lo spazio.

In calando anche il gioco di riferimenti letterari (ma resta quel Sanguineti minacciato quale spauracchio al cuoricino burroso...; e ancora il rifacimento oraziano di *Ogni giorno* nella seconda sezione *Neve e tuono* che suona assolutamente delizioso), si doveva constatare che qualcosa si era, almeno psicologicamente, incrinato: la rievocazione carica di nostalgia del padre che spaccava nettamente in due l'anguria interpretava l'impossibilità ormai accertata di dividere la vita in bene e male. Eppure la contraddizione che fa affermare: «Noi

tendiamo allo schema e lo schema ci risponde/ come una lente incrinata [...]» (al n. 25), riusciva a trascrivere una crisi personale in termini di limpido dibattito politico e culturale, che si depurava così assumendo un significato non tanto intimo quanto storico.

«Oggi in uffici di liscio metallo / la grande industria si apre ai poeti» viene detto in *Consolatio ad uxorem*, registrando uno dei fenomeni più inquietanti nel mercato del lavoro intellettuale degli anni Sessanta; e l'arretramento di chi è costretto a fare poesia è denunciato non come sconfitta personale ma storica, sfiora accenti di palinodia che si sorreggono con lo sfogo in un lessico che sembra da contabile ed evidenzia invece la sostanza umana di ciò che viene mercificato: «Sono sempre in passivo, spendo troppo, / investo in luce, in neve, / in lacrime e sarcasmi» (*Passivo*). A tratti sembra smarrita persino la speranza di lasciare memoria di sé: «Ma quando il tempo sarà tutto bianco / chi ripeterà il nostro nome?» (*L'allodola*).

Spicca per una chiarezza e un gioco ludico che sembrano appartenere però a un Bandini più antico, qualche gemma di argomento vicentino: *Chierico rosso* con le sonorità di una consultazione elettorale estiva (ovviamente nefasta), *Quarto Reich* con la sua accentazione quasi militaresca. Ma la malinconia investe anche il paesaggio cittadino, avvolto in una irrealtà che non promette più scampo: in *Città – Pizia* al poeta, oltre che coltivare qualche sogno, è concesso solo camminare per «le sorde vie» di Vicenza «mia città di puttane e di santi, / di stracci e di diamanti!». *La città natale*, che chiude il volume, ricorre a una sorta di incubo apocalittico, parisiense, con preti che fuggono dalle finestre per porsi in salvo: al di là ormai della malinconia, ma anche di una combattività che non sia sfogo onirico.

Per partito preso acuiva la tendenza all'espore per parabole, che è del resto uno dei punti irrinunciabili dell'immaginario di Bandini; faceva proprio addirittura l'impiego moderno dell'allegoria (Benjamin) in qualità di significato di rovina storica generale, e per questo tendeva ormai a emarginare il contesto cittadino, martellando sulla sconfitta della poesia come sconfitta della civiltà stessa. Viene in mente un Pasolini, reso più equilibrato e meno apocalittico; arrischio anche il nome di Fortini. Certo questo poeta era cosciente dell'ideologia di disgregazione formale della neoavanguardia ma non la faceva propria né la imitava surrettiziamente; il poeta restava fino in fondo animale politico, e si dimostrava all'altezza di fare poesia anche del pensiero, non soltanto di lampi e sensazioni.

Cosa è stato conservato di queste due raccolte di esordio, sovente nemmeno menzionate nelle bibliografie, dato che queste registrano

come primo volume bandiniano *Memoria del futuro*, che nel 1969 lo fece assurgere allo "Specchio" mondadoriano? Il nuovo volume apre con un mazzetto di testi datato 1966-1968, 23 liriche complessivamente. Noterò solo, tra i tanti spunti evolutivi che se ne potrebbero ricavare, *Il martin pescatore*, dove uno degli animali totemici montaliani viene presentato con un distacco che non contempla gioco parodico né partecipazione affettiva, ma solo la cruda constatazione che è stato preso e inchiodato a seccare.

Ma dopo la sezione delle *Spade di legno* inizia il recupero e il riuso – questo interessa a noi – dei materiali più antichi: che il poeta organizza a ritroso, muovendo cioè dal recupero di quelli più recenti, e rifiutando implicitamente di costituire un piccolo canzoniere che comprendesse la storia della propria poesia e, credibile o no che fosse, un'autobiografia. L'operazione che, insomma, aveva realizzato Saba.

Ci si imbatte dunque in *Difesa*, l'ultima sezione di *Per partito preso*, intatta nell'ordine interno, ma alleggerita di 2 testi, *Versi d'amore e Pioggia*. Le date apposte via via alle sezioni che si susseguono portano all'indietro: 1964 è assegnato a *Per partito preso*. Questa è stata ridotta da 26 pezzi a 20, lasciando intatta la sequenza da 1 a 10; eliminate alcune liriche più occasionali, ad esempio quelle su Serbia e Dalmazia. Conserva la posizione la lirica conclusiva, eponima della sezione.

1962-1963 è la datazione indicata per *Neve e tuono*, passata da 15 a 11: sono spariti testi significativi come *Consolatio ad uxorem*, *Direte*, *L'allodola*. Salvato, e spicca, il lampeggiante *Quarto Reich*.

La sezione che chiude il libro è *In modo lampante* (data segnalata 1959-1961), che conserva assai poco dell'antica organizzazione interna: infatti è stato smembrato da 28 a 9 composizioni soltanto. Modificato un titolo, *Forse in un luogo del mondo* è diventato *La forza di vivere*. Precisiamo comunque che le varianti di cui si parla sono comunque sempre di disposizione e successione, non riguardano, a quanto ho potuto constatare, la compagine linguistica dei testi singoli. Il fenomeno più rilevante consiste nella eliminazione dei testi più legati alla contingenza di una battaglia politica (*Censura*), e soprattutto al legame poeta-città: vi si cerca invano *Sera a Vicenza* e soprattutto *Questo posto amerò più d'ogni altro*, sigillo emblema e colophon della raccolta d'esordio.

Il cordone ombelicale è stato non certo reciso, ma ridimensionato; e suppongo che la resezione chirurgica fosse necessaria per un autore la cui logica stilistica non è mai stata il ripiegamento su se stesso. Così, in certo senso, con *Memoria del futuro*, anche Bandini aveva deciso un suo allegorico stacco dal luogo natale.

GUIDO NICASTRO

PARSIFAL IN TERRA D'ABRUZZI

Sin dalle pagine del *Fuoco*, il romanzo con il quale aveva narrato la sua storia d'amore con Eleonora Duse, proiettando se stesso nel personaggio di Stelio Effrena autore di teatro e la sua amante in quello della Foscarina attrice, Gabriele d'Annunzio aveva mostrato di conoscere e ammirare il *Parsifal* di Richard Wagner¹. Come è noto, il musicista di Lipsia è egli stesso uno dei personaggi del romanzo e alla sua morte sono dedicate le commosse pagine finali dell'opera: con la sua scomparsa non solo si conclude la vicenda umana e artistica di Stelio già segnata dalla partenza della Foscarina, ma sembra che abbia termine un'epoca eroica di grandi ideali artistici. Lo svolgimento del romanzo finisce in tal modo con il contraddire la tesi di fondo della narrazione: una contrapposizione dell'arte latina a quella germanica, una affermazione vigorosa del primato anche cronologico del teatro e della musica italiani. Non sembrerà strano allora che, in una discussione tra Stelio e i suoi sodali d'arte, tocchi a uno di loro, Baldassare Stampa, che ha compiuto il suo pellegrinaggio a Bayreuth, sostenere la grandezza del musicista d'oltralpe, in contrapposizione al protagonista che difende le ragioni della musica italiana:

– Tutta l'angoscia di Amfortas è in un mottetto che io conosco «Peccantem me quotidie»; ma con che impeto lirico, con che semplicità possente! Tutte le forze della tragedia vi sono quasi direi sublimite come gli istinti d'una moltitudine in un cuore eroico. La parola del Palestrina, assai più antica, mi sembra anche più pura e più virile.

– Ma il contrasto di Kundry e di Parsifal nel secondo atto, il motivo di Herzeleide, la figura impetuosa, la figura del dolore tratta

¹ Già nel secondo articolo su *Il caso Wagner*, pubblicato sulla «Tribuna» del 3 agosto 1893, d'Annunzio citava sull'opera il giudizio di Nietzsche che parlava di «quel profondo sospiro di pietà, che un giorno risonò dalla croce del Golgota e che oggi erompe dal nostro proprio seno» e di un «Parsifal trasumanato».

dal motto dell'agape sacra, il motivo dell'aspirazione di Kundry, il tema profetico della promessa, il bacio su la bocca dell'adolescente folle, tutto quello straziante e inebriante contrasto di desiderio e di orrore... «La piaga, la piaga! Ecco che mi brucia, ecco che sanguina in me!» E su la smania disperata della tentatrice la melodia della sommissione... «Lasciami piangere sul tuo petto! Che per un'ora io mi congiunga a te e, pur se Dio mi respinga, sarò in te redenta e salva!» E la risposta di Parsifal in cui ritorna con una solennità così grandiosa il motivo del Folle omai trasfigurato nell'Eroe promesso... «L'inferno per noi in eterno se anche un'ora io lasci che tu mi stringa fra le tue braccia.» E l'estasi selvaggia di Kundry... «Poiché il mio bacio t'ha reso veggente, l'amplesso intero del mio amore ti farà divino. Un'ora, un'ora sola con te; e sarò salva!» E gli ultimi sforzi della sua volontà demoniaca, il supremo gesto d'allettamento, la implorazione e l'offerta furibonda... «Solo il tuo amore mi salva. Lascia ch'io t'ami! Mio, un'ora sola! Tua, un'ora sola!»

[...] E la tragedia sacra continuava a innalzarsi nell'eloquenza dell'entusiasta. Kundry, la tentatrice furente, la schiava del desiderio, la Rosa dell'Inferno, l'originale Perdizione, la maledetta, riappariva ora nell'alba primaverile; riappariva umile e pallida sotto la veste della messaggera, curva il capo, spenta lo sguardo, avendo nella voce rauca e rotta una sola parola: «Servire, servire!»

La melodia della solitudine, la melodia della sommissione, la melodia della purificazione preparavano intorno alla sua umiltà l'incantesimo del Venerdì Santo. Ed ecco Parsifal nella nera armatura, col morione chiuso, con la lancia bassa, assorto in un sogno infinito. [...] La donna fedele portava l'acqua, s'inginocchiava umile e ardente, lavava i piedi amati. «Servire!» La donna fedele traeva dal suo seno un vasetto di balsamo, ungeva i piedi amati; poi li tergeva con la sua capellatura disciolta. «Servire!» Su la Peccatrice s'inclinava il Puro, su la selvaggia testa versava egli il puro elemento. «Così compio il mio primo officio. Ricevi il battesimo e credi al Redentore!» Con la fronte Kundry toccava la terra, prorompendo in pianto, liberata dal desiderio, liberata dalla maledizione. [...]

Il discorso dannunziano si accende a contatto con una materia così congeniale e sembra quasi che lo scrittore tenda a sovrapporre quell'esperienza artistica alla propria. Non si tratta infatti di una citazione esornativa o superflua: la storia di Parsifal e di Kundry serve a chiarire meglio, imprimendo ad esso il suggello della grande arte, il rapporto tra Stelio e la Foscarina (e si noti a proposito di quest'ultima il legame tra il suo nome, Perdita, e l'appellativo di Kundry, Perdizione). Un rapporto di sottomissione, quasi di vassallaggio, da parte della donna che si pone in atteggiamento rassegnato e umile di fronte al proprio uomo. Ma Kundry è anche quella che con il suo bacio risveglia l'eros di Parsifal, lo rende uomo, dopo

avere richiamato il nome della madre, Herzeleide, all'«adolescente folle». E materna appare la figura della Foscarina sempre protettiva nei riguardi del suo Stelio.

Dell'ultimo capolavoro wagneriano d'Annunzio si limita a citare le situazioni e i personaggi che possono essere utili al suo disegno narrativo: in particolare, il secondo e il terzo atto e l'amore violento e al tempo stesso puro tra Parsifal e Kundry, mentre trascura quelle parti che riguardano il mito del Graal e mostrano la controversa ispirazione "cristiana" dell'opera. E ciò ci dice molto sul suo metodo compositivo che non tende mai al puro e semplice plagio, ma seleziona e rivitalizza le citazioni, esplicite o latenti che siano, in funzione di un progetto artistico originale.

Ciò che del *Parsifal* ha attratto lo scrittore abruzzese è soprattutto la figura del «puro folle» e quella della peccatrice redenta dall'amore che si pone a «servire» il suo eroe dopo avergli insegnato cos'è l'amore. Sono i motivi schopenhaueriani della compassione e della rinuncia presenti con tanto rilievo nell'opera wagneriana ad essere fatti propri da un d'Annunzio sempre più incline, nonostante i proclami superomistici e nazionalistici, ad ascoltare la voce del musicista *décadent*.

L'esperienza wagneriana rimane a fecondare l'opera dannunziana anche quando lo scrittore dichiara conclusa quella stagione iniziata con gli articoli nella «Tribuna» sul *Caso Wagner* e col *Trionfo della morte*, nel quale la sua prosa avrebbe dovuto gareggiare con l'orchestra wagneriana a rendere tutte le suggestioni e le sfumature della psicologia moderna.

Una prova in tal senso ce la offre la più famosa e nota delle sue opere teatrali, *La figlia di Iorio*, messa in scena e pubblicata nel 1904 a pochi anni di distanza dalla conclusione del *Fuoco*, nella quale l'autore mostra ancora una volta di ricordarsi del capolavoro wagneriano. I punti di contatto tra *La figlia di Iorio* e *Parsifal*, come ebbe a ricordare Ettore Paratore², non sono certo casuali³. Anzitutto Aligi: questo personaggio caratterizzato da stuporoso languore che ha dormito «settecent'anni», incapace di crescere e inetto a tutto,

² Cfr. *Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1966.

³ Ma l'affinità tra le due opere non era sfuggita a Giuseppe Antonio Borgese, autore tra l'altro di una traduzione in dialetto siciliano della tragedia dannunziana, che ebbe a definire Aligi, un «Parsifal maggiore», come testimonia Anna Maria Andreoli nella sua biografia *Il vivere inimitabile – Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000, p. 398.

anche al matrimonio che la madre gli appresta all'inizio del primo atto, e che poi vive in castità la convivenza con Mila, ha in sé tratti analoghi a quelli del protagonista wagneriano, il quale non conosce la propria identità, non sa da dove viene e chi sia suo padre. Come Parsifal, Aligi è un "innocente" che solo il bacio di Mila rende consapevole dell'eros e della vita al culmine del duetto del secondo atto; d'Annunzio ripropone quindi la stessa situazione dell'opera musicale, dove Kundry con un bacio rende il suo eroe cosciente dell'amore e del peccato. Anche Parsifal infatti, circondato dalle fanciulle-fiore del giardino incantato di Klingsor, appare timido e codardo con le donne. Ed è Kundry, la peccatrice, colei che ha riso in faccia al Cristo sulla Croce, la *surziere* al servizio del mago, che gli restituisce forza e identità, nel momento in cui gli fa provare l'esperienza del peccato: «So war es mein Kuss,/ der welthellsiching dich machthe?» («Così fu il mio bacio / che ti rese chiaroveggen-te?»). A ragione ha scritto Élemire Zolla: «È un evento drammatico, orribile, sconvolgente e anche capace di avviare sulla via della redenzione, della conoscenza. Questa è una situazione che implica un generale atteggiamento di paura, di odio, di insicurezza verso il mondo erotico». E non è certo un caso che la fantasia di d'Annunzio sia rimasta colpita da questa figura di donna così ambigua e così affascinante: una peccatrice che viene redenta dall'amore di colui che ella stessa ha sublimato con il suo amore. Tanto, da riaffiorare alla memoria al momento della composizione della tragedia pastorale. È fuor di dubbio, infatti, che Kundry presti molti dei suoi tratti a Mila, la protagonista. Anche Mila è una peccatrice, addirittura una prostituta dei campi, «bagascia di fratta e di bosco», figlia del mago di Codra alle Farne, una fattucchiera, dunque, una "diversa" che viene a sconvolgere il mondo chiuso nei suoi riti ancestrali della famiglia di Aligi. E anche lei è protagonista al secondo atto insieme ad Aligi di un lungo duetto d'amore che raggiunge il culmine della tensione emotiva quando i due si baceranno e la montagna in cui si erano rifugiati sembrerà sprofondare: «O Mila, Mila, sento come un tuo-no... / E tutta la montagna si sprofonda. / Dove sei? dove sei? Tutto si perde». È il momento dell'annullamento e dell'estasi erotica che giunge alla fine di un rapporto vissuto in perfetta castità: esso ha portato a una maturazione di Aligi che, sottrattosi al dominio familiare della madre e delle sorelle, da quest'esperienza trarrà la forza per opporsi al padre Lazaro di Roio sino ad ucciderlo, e alla redenzione di Mila: «Rinata fui quando l'amore nacque». Mila è l'eroina della tragedia, una Maddalena pentita che, in ciò simile alla Foscarina,

dopo avere tentato di abbandonare Aligi per restituirgli la libertà, giunge a sacrificarsi per amore del suo uomo attribuendosi la colpa di un omicidio che non ha commesso sino ad affrontare la morte per fiamma. Ma le coincidenze con l'opera wagneriana non finiscono qui: il venerdì santo è il tempo dell'ultimo atto del *Parsifal* e un venerdì segna la passione di Aligi e di Mila; ancora, l'ultima scena della *Figlia di Iorio* vede sulla scena «il cadavere di Lazaro» «steso sul nudo suolo», come l'ultima scena del *Parsifal* che raffigura la sala del Graal vedeva al suo centro il feretro di Titurel.

E però a questo punto l'azione delle due opere diverge nettamente. Il processo di maturazione interiore di Parsifal giunge infatti a compimento al terzo atto quando egli battezza Kundry, guarisce con la santa lancia la ferita di Amfortas, e su di lui scende la colomba, segno di raggiunta purificazione. Parsifal ha redento se stesso e gli altri. Ma lo stesso non capita ad Aligi che dopo avere ucciso il padre ritorna allo stato in cui lo avevamo conosciuto al primo atto: debole e succubo della famiglia e delle leggi ancestrali del suo popolo, lascia che Mila paghi per il delitto da lui commesso. Lo stato di ebbrezza in cui si trova per avere bevuto vino misturato è solo un *escamotage* che deve servire a dare verosimiglianza alla situazione scenica, un'attenuante per un eroe dimidiato, incapace di vivere tragicamente il conflitto tra i suoi sentimenti di pietà e di amore nei confronti di Mila e i doveri nei confronti della famiglia e del suo popolo. Parsifal attraverso la conoscenza del peccato attinge una spiritualità più alta, redento diventa a sua volta un redentore; Aligi, dopo la parentesi del secondo atto durante il quale manifesta la volontà di sposare Mila e la difende dalla violenza del padre Lazaro, ricade nel sonno che gli toglie forza e coscienza, in una sorta di nirvana che annulla ogni volontà di vita. Ancora una volta, dunque, più Schopenhauer che Nietzsche, quasi a smentire quanti sono pronti ad etichettare sotto il comune denominatore del "superuomo" l'intera opera dannunziana. Anche se poi si tratta di uno Schopenhauer e di un Wagner cucinati in salsa abruzzese che toglie ogni sapore mitteleuropeo alla pietanza preparata da d'Annunzio. Vale infatti per *La figlia di Iorio* lo stesso discorso che si può avanzare per *Il trionfo della morte* e per *Il fuoco*, per quei romanzi cioè dove più invasive risultano le citazioni e le allusioni al musicista tedesco. Quelle citazioni dovrebbero servire a spiegare e a motivare il comportamento dei personaggi dannunziani. In realtà tra l'opera wagneriana e quella dello scrittore italiano c'è uno scarto che nessuna volontà competitiva può annullare: nel caso del *Trionfo della morte* l'ampia citazione del *Tristano e Isotta* dovrebbe introdurci all'ultima

parte del romanzo e farci capire meglio le ragioni che spingono Giorgio Aurispa a uccidere l'amante Ippolita Sanzio e quindi a suicidarsi. Ma, come è stato notato da più parti, nel *Tristano* Isotta segue il suo amante nella morte per fondersi con lui nell'amore e nell'oblio, nel *Trionfo* Giorgio uccide Ippolita, una piccolo-borghese provinciale che non ha nessun desiderio di morire, perché lei è la "nemica" che con il suo erotismo lo ha trascinato alla rovina. L'annullamento mistico e il naufragio del grande *décadent* restano preclusi a d'Annunzio nonostante tutti i suoi proclamati tentativi di far propria quell'esperienza. Lo stesso dicasi per *Il fuoco*: Stelio Effrena non è Wagner, come la Foscarina non è Cosima Liszt e non è la Kundry parsifaliana, ma un'attrice errabonda costretta a esibire la propria immagine sui palcoscenici di tutto il mondo, divenuta più un impaccio e un legame oppressivo che uno stimolo vitale per il suo amante. Nella *Figlia di Iorio*, poi, le citazioni del *Parsifal* vanno a confluire in un disegno scenico nel quale si innestano altre reminiscenze, dalle tradizioni popolari abruzzesi al teatro verista di Verga e Capuana, dalle sacre rappresentazioni al melodramma italiano dell'Ottocento, fra le quali sbiadisce il modello wagneriano.

Le scelte politico-culturali compiute da d'Annunzio sul finire dell'Ottocento lo portano a teatro a un primitivismo barbarico ed estetizzante, a un'arte che si compiace di affondare le radici nel sangue della propria razza, nella memoria collettiva di riti ancestrali e violenti. Un nazionalismo esibito sembra allontanarlo dai grandi esempi della *décadence* europea, da quel Wagner certamente amato ma non assimilato fino in fondo. Mancavano, oltre tutto, le condizioni culturali e sociali perché egli potesse ripetere nell'Italia *fin de siècle* l'esperienza che Wagner era riuscito a compiere nella Baviera di Ludwig II, il re che aveva realizzato uno stato "estetico" dentro il quale, a Bayreuth, il musicista aveva potuto attuare il suo progetto di un teatro mistico e sacrale. All'opposto, il teatro all'aperto sul Gianicolo o ad Albano che d'Annunzio pensava di realizzare, come pure il progetto di un teatro totale che fondesse le varie arti, rimangono per lui sogni velleitari. La sua arte scenica si dispiega quindi all'interno di strutture tradizionali e si indirizza su temi desunti dai miti classici o dalla storia nazionale e regionale. E però gli anni dell'infatuazione wagneriana non erano passati invano. Essi lasciano una traccia destinata a durare anche quando vengono meno le ragioni teoriche della sua presenza. Ed è una traccia, superfluo dirlo, che arricchisce di senso un tessuto espressivo già così ricco di echi e di suggestioni per le innumerevoli citazioni, rimandi e allusioni che lo compongono.

La figlia di Iorio rimane per ciò testo esemplare: situazioni, caratteri, particolari scenici della tragedia rimarrebbero poco comprensibili se non si tenesse presente sullo sfondo il *Parsifal* wagneriano, che tra tutte le "fonti" dell'arte dannunziana occupa certamente un posto non di secondo piano. Con questa tragedia d'Annunzio, come tanti artisti italiani ed europei nello stesso lasso di tempo, rende esplicito il debito contratto con Wagner sin dagli anni del soggiorno napoletano, prima che qualcuno, è il caso di Filippo Tommaso Marinetti nel 1914 (*Abbasso il tango e Parsifal!*), dichiari estinto quel debito:

[...] Come eviteremo *Parsifal*, coi suoi acquazzoni, le sue poz-zanghere e le sue inondazioni di lacrime mistiche? *Parsifal* è la svalutazione sistematica della vita! Fabbrica cooperativa di tristezza e di disperazioni. Stiramenti poco melodiosi di stomachi deboli. Cattiva digestione e alito pesante delle vergini quarantenni. Piagnistei di vecchi preti adiposi e costipati. Vendita all'ingrosso e al minuto di rimorsi e di viltà eleganti per snobs. Insufficienza del sangue, debolezza di reni, isterismo, anemia e clorosi. Genuflessione, abbruttimento e schiacciamento dell'Uomo. Strisciare ridicolo di note vinte e ferite. Russare d'organi ubbriachi e sdraiati nel vomito dei letmotivs amari. Lacrime e perle false di Maria Maddalena in décolleté, da Maxim. Purulenza polifonica della piaga di Amfortas. Sonnolenza piagnucolosa dei cavalieri del Graal. Satanismo ridicolo di Kundry... Passatismo! Passatismo!... Basta! [...]

GIUSEPPE NICOLETTI

PRIMA DELL'ANTOLOGIA:
APPUNTI SULLA LETTERATURA PERIODICA
IN TOSCANA NEGLI ANNI DELLA RESTAURAZIONE

Al contrario di quanto si potrebbe forse arguire dal titolo del presente lavoro, non è nostra intenzione riprendere i motivi di una questione di storiografia letteraria, come la polemica romantica accesi in Italia nel secondo decennio dell'Ottocento, che a lungo fu al centro della discussione critica presso gli studiosi del secolo appena trascorso¹. Ci proponiamo invece, di restringere il nostro punto di vista al più ristretto e controllabile perimetro della piccola patria toscana, facendo perciò mente locale sui caratteri propri di quella specifica realtà, e proprio in un frangente davvero epocale come quello segnato dal riflusso e dalla restaurazione post-napoleonica. In

¹ Si ricordino in proposito le parole d'esordio usate da G. P. Vieusseux nella sua *Lettera ai signori collaboratori corrispondenti ed associati*, pubblicata sulla «Antologia» del gennaio 1823 (t. IX): «Troppo lungamente l'Italia, e singolarmente la Toscana e la Lombardia, presentarono il ridicolo spettacolo di fratelli che battagliano di parole con fiele e con ira, e muovono pretensioni che poco rilevano, e nulla servono ad immutare la vera condizione delle cose» (vedi la lettera parzialmente riprodotta in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, reprint a cura di A. M. Mutterle, Bari, Laterza, 1975, vol. II, p. 189). Fra gli ultimi interventi di carattere storico-ricostruttivo concernenti l'affermarsi del romantiismo in Italia, ricordiamo quelli di E. Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, e di G. A. Camerino, *La letteratura italiana nell'età romantica*, Milano, Marzorati, 2001; infine più attento ad un quadro europeo e strutturato antologicamente è da considerare il recente P. Fasano, *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier, 2004. Per lo sfondo di cultura tedesca sul quale vanno necessariamente collocati i fatti italiani, si veda la bellissima *Introduzione* di G. Bevilacqua a *I romantici tedeschi*, Milano, Rizzoli, 1995, vol. I, pp. 9-124. Sempre salutare e stimolante è poi la lettura di S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969 (ma dello stesso si veda anche *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, ivi, 1980 e *Nuovi studi sul nostro Ottocento*, ivi, 1994).

effetti, a dispetto della frequenza con la quale si susseguono nel giro del primo quindicennio dell'Ottocento vistosi mutamenti istituzionali e dinastici, l'età della dominazione francese per la società toscana sembra non essere stato un tempo di cambiamento profondo ma quasi soltanto di attesa e di preparazione. Ristabilito così il prudente governo lorenese già alla fine del 1814, non meraviglia veder ripristinata da parte dei rappresentanti di quella dinastia un'intesa politica con gli esponenti di un ceto dirigente che la propria formazione riformistico-settecentesca teneva ancora come a un titolo di merito. Del resto, il dibattito politico di questi anni, più che da questioni ideologiche o di prospettiva costituzionale, è mantenuto vivo, in linea con la tradizione leopoldina, poco o niente scalfita dalle correnti democratiche post-rivoluzionarie, da una cultura eminentemente georgofila che contribuisce a determinare un consenso intellettuale attorno ad una scala di valori ormai borghesi che, all'idea di sviluppo e di razionalizzazione tecnica, univa l'altra della difesa sia dell'ordine sociale sia dei rapporti di produzione. È facile capire allora come uomini che esprimono tali orientamenti, e fra questi Francesco Maria Gianni e ancor di più Giovanni Fabbroni, esercitino un'importante funzione-cerniera nei riguardi degli esponenti della generazione dei cosiddetti «campagnoli» (con i quali pure sono in contatto, specie il Fabbroni con Cosimo Ridolfi e Gino Capponi), vale a dire di una generazione di studiosi e di intellettuali, ma prima ancora, nella gran parte, di proprietari terrieri più spesso appartenenti all'aristocrazia, che si trova a gestire direttamente (e non più per «illuminazione» dall'alto del potere sovrano) la complessa problematica economica, sociale e culturale derivante dall'oramai acclarato e accettato primato dell'imprenditoria agraria nel quadro dei processi di sviluppo capitalistico del granducato².

Sostanzialmente omogeneo e solidale nei suoi intendimenti di fondo e negli scopi da perseguire, il gruppo dei moderati-liberali toscani esprime dunque, di conserva con una serie di iniziative e di interventi in campo tecnico-agrario e finanziario-speculativo, un più ambizioso progetto culturale e pedagogico (al centro del quale si porrà l'«Antologia», cui via via si affiancarono o seguirono altri periodici

² Dalla vasta bibliografia in argomento, ci limitiamo a segnalare le due monografie più importanti, F. Diaz, *Francesco Maria Gianni. Dalla burocrazia alla politica sotto Pietro Leopoldo di Toscana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966 e R. Pasta, *Scienza politica e rivoluzione. L'opera di Giovanni Fabbroni (1752-1822) intellettuale e funzionario al servizio dei Lorena*, Firenze, Olschki, 1989.

specializzati), un progetto che appare volto all'affermazione del loro ruolo di guida politica e di egemonia intellettuale, sulla base di un liberalismo pragmatico e riformista, di un convinto liberismo e, insomma, di una cultura che si voleva antiretorica e tendenzialmente positiva e di respiro europeo. L'«Antologia», infatti, riprendendo il tentativo, che già era stato del «Conciliatore», di innestare nel tronco della positiva e «pratica» cultura dell'illuminismo italiano la marza di un romanticismo altrettanto positivo e secolare e comunque lontano da ogni forma di misticismo, favorisce anch'essa, pur senza l'urgenza ideologica del foglio milanese, il risalto di tutta una serie di temi che vertono sul rapporto di politica e cultura e, in genere, sulle funzioni nuove che il letterato e lo studioso, insomma l'intellettuale, deve assumere in un processo di trasformazione della società che si preannuncia decisivo. Certo, erano temi questi che già la cultura settecentesca aveva individuato (specie in Toscana e in Lombardia) ed erano stati poi ripresi dalla pubblicistica del triennio rivoluzionario e, più distesamente, da un grande poeta «sradicato» come Foscolo, ma sempre in un'ottica o tendenzialmente prepolitica, facendo affidamento al mero specialismo georgofilo e tecnico come strumento provvidenziale di sviluppo, o astrattamente politica, prospettando cioè una figura di intellettuale appiattita fideisticamente sull'entusiasmo del missionario. Ora invece, e con l'apporto determinante del sismondiano Vieuksseux, il ruolo intellettuale acquista un profilo più definito e chiaro: intanto nel suo rapporto «organico» con una borghesia che si presumeva non retriua (perché già battezzata, fra l'altro, dallo spirito del riformismo leopoldino) e quindi in un contatto oscillante fra antagonismo e volontà di collaborazione, sia con il potere granducale, di cui sperimenta la sostanziale sordità, sia poi con la classe dei contadini, individuata come interlocutore necessario ma affrontato con un atteggiamento di comprensione fatalmente paternalistico (quando non atterrito dal timore per il ripetersi di insorgenze o ribellioni)³.

³ Oltre ai contributi ormai classici di P. Prunas, *L'«Antologia» di G. P. Vieuksseux. Storia di una rivista italiana*, Roma-Milano, Soc. Ed. D. Alighieri di Albrighi, Segati e C., 1906 e di G. Gentile, *Gino Capponi e la cultura toscana del secolo decimonono*, Firenze, Sansoni, 1942³, e a quelli non privi di un'intonazione apologetica di Raffaele Ciampini e, in specie, *Due campagnoli dell'Ottocento: Lambruschini e Ridolfi (con lettere e documenti inediti)*, Firenze, Sansoni, 1947 e Gian Pietro Vieuksseux. *I suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici*, Torino, Einaudi, 1953, in tempi più recenti il dibattito storiografico concernente i fondamenti economici dell'agricoltura toscana della prima metà dell'Ottocento (con particolare

Attraverso l'«Antologia», e per ispirazione del suo direttore, entrano in circolo una serie di questioni che pongono anche implicitamente più avanzati obiettivi all'intervento degli intellettuali e degli stessi letterati in senso stretto: lo spirito dell'associazionismo e della collaborazione, l'esigenza di una maggiore circolazione delle idee e quindi della libertà di stampa allo scopo di «illuminare» un'opinione pubblica maggiormente differenziata, l'interesse per le tecniche e le scienze e, in genere, per gli aspetti positivi della cultura, la ricerca e la sperimentazione in campo pedagogico e scolastico, la proposta di un atteggiamento religioso non oscurantista e non clericale, infine l'idea di una letteratura antiaccademica e compresa di un intendimento civile. E così, l'ampio ventaglio del programma politico-culturale dell'«Antologia» e, di conseguenza, il dibattito che si viene accendendo fra i suoi principali collaboratori e animatori, per quanto solo in parte realizzato o tradotto in concrete proposte operative, restituisce finalmente alla cultura toscana una funzione sovraregionale di orientamento, se non proprio di guida. Con l'apporto determinante di intellettuali e scrittori non toscani ma che in Toscana avevano trovato un asilo passabilmente accogliente, specie dopo i moti del '21 (e l'averne accettato o favorito la collaborazione è pur questo un

riguardo al problema della mezzadria) si è venuto estendendo (da Emilio Sereni a Mario Mirri, da Giorgio Giorgetti a Carlo Pazzagli) favorendo in tal modo un approccio più fondato ai temi della sovrastruttura culturale e dell'organizzazione degli intellettuali. Donde il «nuovo corso» impresso agli studi sull'«Antologia» e sulla politica culturale dei suoi collaboratori dal libro di U. Carpi, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'«Antologia»*, Bari, De Donato, 1974. All'impostazione del Carpi, per il quale «il mantenimento della mezzadria non significò affatto, per il gruppo dirigente toscano, ignorare il necessario uso moderno dei capitali» (p. 25) e quindi non mortificò l'elaborazione di un funzionale programma culturale che di quell'«uso» fungesse da necessario supporto politico, si contrappone la tesi di S. Timpanaro, *Sui moderati toscani e su certo neomoderatismo* (1975), in Id., *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*, Pisa, ETS, 1982, pp. 49-96, che, individuando una netta contraddizione fra l'ideologia mezzadrile dei moderati e il loro supposto progressismo, riduce drasticamente il grado d'incidenza della loro azione culturale e, più in generale, di quella dei collaboratori dell'«Antologia». Ma sull'argomento si veda ancora M. Berengo, *Intellettuali e centri di cultura nell'Ottocento italiano*, in «Rivista storica italiana» LXXXVII (1975), pp. 132-66 e, sul versante storico-letterario e di storia delle idee, cfr. A. Ferraris, *Letteratura e impegno civile nell'«Antologia»*, Padova, Liviana, 1978 nonché, della stessa, *l'Introduzione* a G. Montani, *Scritti letterari*, a cura di A. Ferraris, Torino, Einaudi, 1980.

segno di apertura: su tutti valga l'acquisto dei due commentatori letterari più impegnati e di maggiore levatura della rivista, e cioè Montani e Tommasco, la cui reciproca avversione ribadisce l'assunto anziché negarlo), l'*entourage* antologico si accorda per molti aspetti sulla lunghezza d'onda del liberalismo italiano e europeo di ascendenza *idéologique*, ma con forti integrazioni dall'utopismo sansimoniano e dal cattolicesimo aperto del «secondo» Lamennais. In tal modo viene predisposto uno strumento ideologico piuttosto eclettico e polifunzionale che in sede propriamente letteraria si propone di amalgamare istanze diverse e di ridurre il perdurante attrito classico-romantico, segno questo di una situazione di stasi e di crisi della produzione letteraria. Sul piano politico poi, specie dopo la soppressione della rivista nel marzo 1833, esso si dimostra adatto, sia nell'indirizzare verso soluzioni di tipo federativo e unitario un'opinione pubblica borghese o di aristocrazia imborghesita, da tempo appagata dai miti dell'autarchia campagnola e granducale, sia poi a collaborare alla formazione di una classe dirigente moderata ma compatta che, pur con forti sbandamenti filolorennesi, condurrà la società toscana prima all'effimera esperienza dello statuto quarantottesco e che in seguito, dopo l'annessione del 1860, altrettanto compatta si troverà in una posizione di guida dello Stato nazionale.

L'allargamento di un orizzonte di questioni politico-culturali meno ristretto e regionalistico, l'esperienza dell'«Antologia» contribuisce a realizzare avviando, come si è accennato, un complesso processo di integrazione soprattutto fra «le due culture» prevalenti, quella cioè di tipo tecnico-economico e quella più propriamente umanistica e letteraria, attribuendo ad entrambe un comune intendimento di civile progresso. Tale processo perciò coinvolge due gruppi di collaboratori, dei quali uno è autoctono e portatore di concreti interessi economico-finanziari, mentre il secondo si viene componendo dall'esterno sulla base di motivazioni e opzioni ideologiche di segno diverso (dal laicismo romagnosiano di un Montani allo spiritualismo confessionale e rissoso di un Tommaseo) e tuttavia attratto da una situazione politica di maggiore tolleranza, nonché dall'idea di un primato artistico e culturale che Firenze e la Toscana ancora incarnano.

Ma prima della fondazione dell'«Antologia» e più in particolare avanti che il Vieuksseux decidesse nel '19, dopo il lungo viaggio d'affari per l'Europa orientale e la Russia, di trasferirsi da Livorno a Firenze al fine di impiantare la sua operosa officina di imprenditore culturale attorno al poi celebre Gabinetto di lettura di Palazzo Buondelmonti, prima di allora, dicevamo, quali erano stati i segni

più eloquenti e promettenti del riaccendersi nella capitale di un dibattito letterario capace di far sentire la propria eco anche al di là dei confini granducali? A questo proposito e per una prima risposta al quesito occorre riprendere in mano alcune testate periodiche che, all'indomani del malinconico e poco clamoroso ritorno dei Lorena in Palazzo Pitti, ebbero vita stentata e poco gratificante sul piano della diffusione, ma che pure contribuiscono a stabilire quel singolare continuismo sette-ottocentesco di marca riformistico-lorenese, appena segnato dalla parentesi francese durata, come si sa, poco più di tre lustri, cui prima facevamo riferimento. Soprattutto la ripresa di un'antica e gloriosa testata come le «*Novelle letterarie*», di certo il più longevo periodico toscano del XVIII secolo, dice non poco di questo fenomeno, di questa mancata cesura e meraviglia la relativa trascuratezza riservata a questi giornali da parte degli studiosi, anche degli storici, anche dei più agguerriti e informati cultori della cosiddetta storia locale⁴. Viceversa, la discreta fama che le fiorentine «*Novelle letterarie*» si sono guadagnate anche in tempi recenti ci esime dal fornire più precise ed estese notizie di informazione preliminare sulla loro storia e rilevanza culturale⁵. Naturalmente si parla della prima e della seconda serie di questa rivista rispettivamente diretta da Giovanni Lami dal 1740 al 1769 e quindi, per otto anni di seguito, da Marco Lastri di conserva con quella straordinaria figura di diarista e scrittore che fu Giuseppe Pelli Bencivenni, e poi dal 1778 al '92 dal solo Lastri. Il 5 gennaio 1816 invece, e fino al 28 giugno dello stesso anno con cadenza settimanale viene pubblicandosi a Firenze una terza serie delle «*Novelle*»: si contano così ventisei numeri che riprendono, quasi senza mutamento alcuno, oltre al formato in quarto, lo schema pubblicistico adottato ottant'anni prima dal fondatore della testata, vale a dire la doppia colonna di

⁴ Si veda in particolare, fra i pochi che se occupano, R. P. Coppini nel paragrafo *Alle origini dell'«Antologia»* in Id., *Il Graducato di Toscana. Dagli "anni francesi" all'Unità*, Torino, Utet, 1993, pp. 223-240, ma già prima per una prima informazione, cfr. C. Rotondi, *La stampa periodica toscana dal 1815 al 1847*, in *Atti del II Congresso Nazionale di storia del Giornalismo* (Trieste, 18-20 ottobre 1963), Trieste, 1966, pp. 155-170 e A. Galante Garrone, *I giornali della Restaurazione 1815-1847*, in *La stampa italiana del Risorgimento*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, Bari, Laterza, 1979.

⁵ In ultimo si veda *Periodici toscani del Settecento. Studi e ricerche*, a cura di G. Nicoletti, Fiesole, Cadmo, 2002 particolarmente alle pp. 13-93; ivi la bibliografia più aggiornata sul tema.

stampa adibita alle corrispondenze, sistematicamente anonime e provenienti da varie città italiane e straniere, ovvero a recensioni più o meno estese di opere di recente uscita. E fin dal primo numero la continuità rispetto alla serie originaria viene sancita da una stessa ripartizione degli articoli che fra l'altro stabilisce di far precedere le 'novelle' provenienti da fuori da quelle concernenti la città di Firenze e, subito di seguito, la Toscana. Nel primo numero poi compare una lettera di presentazione a firma «G. C.», datata al 23 dicembre 1815, nella quale lo scrivente (si può pensare che le iniziali corrispondano a quelle di Giovanni Carmignani, l'illustre giureconsulto toscano che aveva dato vita alla celebre polemica sul merito letterario delle tragedie alfieriane)⁶ dichiara di non nutrire fiducia nell'ufficio giornalistico: dichiarazione peraltro di prammatica e quasi luogo comune, come si sa, per i rappresentanti di certa cultura alta del tempo i quali (*in primis* l'Alfieri medesimo) guardavano accigliati e con gran sospetto alle funzioni di descrittività divulgativa che la letteratura periodica aveva fatto proprie, e non sempre con piena consapevolezza delle conseguenze che quel modo di porgere il discorso avrebbe comportato. L'estensore della lettera esprime tuttavia il proprio consenso per i criteri editoriali adottati a suo tempo, più di settant'anni prima, dal Lami e ciò in ragione del fatto che «un foglio di questa natura scritto con uno stile semplice, e adattato alla capacità di molti [...] avvezzando i lettori al ragionamento e alla critica, può riguardarsi come utile anche a formare il criterio della gioventù, ed a somministrare delle belle, varie, e vantaggiose notizie a chi di lettere si diletta»⁷.

Effimera però, come si è accennato, ebbe a rivelarsi questa estrema ripresa delle «Novelle»: soprattutto l'esiguità dello spazio assegnato agli scritti di maggior impegno e destinati più direttamente al dibattito spinse i compilatori ad abbandonare il modulo settecentesco dimostratosi inadatto e obsoleto per adottare invece un formato più ridotto, quello in ottavo, ma con un maggior numero di pagine e, in più, pubblicato con una periodicità mensile, modello evidente delle nuove riviste di cultura che di lì a qualche anno presero a circolare diffusamente in Italia e così per tutto l'Ottocento e oltre. La notizia della

⁶ Sul Carmignani si veda più di recente L. Frassinetti, *Paralipomeni nella storia del teatro italiano del Settecento: la "querelle" sugli spettacoli nella Firenze dei Lorena e la "Polissena" di Giovanni Carmignani*, in «Ariel», XV (2000), 1, pp. 47-86.

⁷ Cfr. «Novelle letterarie», n. 1, 5 gennaio 1816, coll. 1-2.

cessazione della rivista e dunque la conseguente nascita del «Giornale di Letteratura e Belle Arti» (questo infatti fu il titolo della nuova testata uscita senza soluzione di continuità rispetto alle «Novelle letterarie») venne comunicata sul ventiseiesimo e ultimo numero delle stesse «Novelle» in data 28 giugno 1816. Dunque già nel luglio il nuovo libraio-tipografo Giuseppe Molini poteva distribuire il neonato «Giornale di Letteratura e Belle Arti» e quindi con discreta regolarità per almeno dieci numeri, cioè fino al maggio del '18, dopodichè le pubblicazioni subiscono un'interruzione di un anno per riprendere, ma solo per due numeri uniti in uno medesimo fascicolo, nel maggio 1818.

Seppure trattati con maggiore semplicità e con toni più marcatamente retorici rispetto alla maggiore sveltezza e modernità di eloquio dell'assai più titolata «Antologia», queste due riviste (nate, come si è visto, una sulle ceneri dell'altra e quindi, anche per la presenza di un immutato staff redazionale, da considerarsi gemellari per partenogenesi), portarono alla luce temi e motivi di discussione che ritroveremo, appunto, sulla rivista del Vieusseux: fra questi, particolare importanza e indubbio risalto quantitativo, insieme a questioni di pedagogia filantropica e a temi di economia agraria, ebbero due questioni assai dibattute in Italia nel corso della prima metà del secolo, da un lato quella sulla lingua intesa già allora come strumento e *conditio* del processo unitario e, dall'altro, la polemica classico-romantica destinata, come si è già ricordato, ad accendersi negli stessi mesi soprattutto sulle colonne ambrosiane della «Biblioteca italiana» specie all'indomani della nascita del «Conciliatore».

Ma ancor prima di affrontare la lettura dei migliori contributi di entrambe le riviste, ci corre l'obbligo di presentare le personalità dei compilatori o almeno dei collaboratori più importanti delle due testate, anche perché una precisa e documentata loro identificazione non è ancora emersa dagli studi fino ad oggi disponibili in materia. Ad esempio, si è creduto a lungo che tra i maggiori contributori dovessero essere annoverati personaggi della coeva cultura classico-filologica, come il cardinale Angelo Mai e che letterati assai noti e affermati in Toscana come il Rosini e il Niccolini costituissero il motore del nucleo redazionale. In realtà, man mano che si riesce a sondare con una certa cognizione di causa la reale identità autoriale dei singoli contributi sia delle «Novelle» che del «Giornale» ci si accorge che le maggiori responsabilità editoriali e di indirizzo culturale furono assunti da scrittori di minore rilevanza e di più sfocata biografia intellettuale e in particolare da Francesco Benedetti (1785-1821), dall'abate Antonio Renzi (1780-1823) e da Luigi Ciampolini (1786-1846),

e cioè da un drappello di letterati i quali, oltre a dar vita in questo stesso torno di tempo ad altre e più incerte pubblicazioni periodiche, come è il caso del Renzi *magna pars* de «Il Raccoglitore»⁸, avrebbero prestato la loro collaborazione, almeno in una prima fase, anche all'intrapresa più significativa e meno effimera, quella appunto dell'«Antologia» del Vieusseux. Se al Renzi (di cui lo stesso Niccolini ha lasciato una sintetica voce biografica per le *Vite* del De Tipaldo)⁹ si ascrive solitamente una ristretta attività di curatore di testi italiani nonché di giornalista e insegnante, il cortonese Benedetti e il Ciampolini, pur in un loro circoscritto ambito di afferenze letterarie, sono da considerarsi scrittori tutt'altro che sconosciuti essendo il primo, a tacer d'altro, uno dei più prolifici (e concitati) tragediografi della generazione post-alfieriana, e il secondo un poligrafo intelligente e curioso e in più autore di quel singolare, breve romanzo odepórico che sarà il *Viaggio di tre giorni* (1832)¹⁰.

Ebbene, come è detto e documentato nelle ormai classiche sillogi dei più importanti interventi della battaglia culturale che a partire proprio dal gennaio del '16 si svolge in Italia in margine all'articolo della de Staël sull'utilità delle traduzioni, ancor prima delle repliche già più attrezzate e assai più conosciute del Giordani e del di Breme,

⁸ Su questo periodico di intonazione comico-satirica, pubblicato dal Molini, a partire dal 21 febbraio 1819, in dodici numeri e con cadenza quindicinale, cfr. *Opere bibliografiche del cav. Giuseppe Molini già bibliotecario palatino: con alcune lettere di distinti personaggi al medesimo precedute dalle notizie biografiche di esso scritte da G [iuseppe] A [iazzi]*, Firenze, Coi tipi di M. Cellini e C., 1858, pp. LIX-LX.

⁹ Cfr. *Biografie degli italiani illustri [...] del sec. XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, Venezia, Tip. Alvisopoli, 1836, vol. III, pp. 428-9; sul Renzi si veda anche la *Necrologia* in «Antologia», t. X, maggio 1823, p. 204 (firmata X) e inoltre F. Inghirami, *Storia della Toscana*, Poligrafia Fiesolana, 1843-4, t. XIV, pp. 164-5. Fra le curatele del Renzi, oltre a una *Divina Commedia con annotazioni* (Firenze, All'insegna dell'Ancora, 1817-19, voll. 4), le più significative restano quelle ariostesche: *L'Orlando furioso con annotazioni* (Firenze, Giuseppe Molini, 1821) e *Rime e satire con annotazioni* (ivi, 1822). Collaboratore delle primissime annate dell'«Antologia», il Renzi fu spesso impiegato dal Vieusseux come traduttore dal francese e in particolare gli fu affidata la traduzione, apparsa poi anonima, di J. É. Humbert, *I Cristiani e i Barbareschi*, Capolago [ma Firenze], 1822.

¹⁰ Cfr. appunto L. Ciampolini, *Viaggio di tre giorni*, a cura di L. Toschi, Napoli, Guida, 1983 (qui notizie biobibliografiche sull'autore nella *Nota al testo*, pp. 127-132).

ovvero del Landonio e del Leopardi, ad entrare in lizza è un pezzo polemico (e assai poco misurato) delle «Novelle letterarie», pubblicato, con l'indicazione di Pisa, già alla fine di marzo¹¹. Certo, la pronta ripresa dell'articolo toscano sul periodico milanese «Lo Spettatore»¹² contribuisce non poco all'amplificazione della sua eco, e tuttavia resta il fatto che spetta alle «Novelle», come dire, il merito di aver avviato con una non eguagliata tempestività una diatriba che a tutt'oggi resta come una delle più cruciali e dunque memorabili e storicamente decisive della nostra cultura letteraria.

Di che cosa si trattava in concreto e chi era l'autore di un intervento così politicamente scorretto come questo delle «Novelle»? In effetti, anche a tener conto della temperatura non sempre blanda che al solito caratterizzava, a quel tempo e in quel padano contesto, la battaglia culturale (si pensi ad esempio alle asperime polemiche giornalistiche al centro delle quali, qualche anno avanti, si era trovato un personaggio non certo inerme o poco reattivo come il Foscolo), questo delle «Novelle» poteva considerarsi un vero e proprio attacco, e persino maligno e piccoso nella sua aggressiva e misogina derisione. La celebre autrice del recentissimo articolo su l'*esprit des traductions*, infatti, vi era dipinta inequivocabilmente come una sorta di sinistra divinità vaticinante, una «vecchia pitonessa» che, forte della sua astuzia dialettica (anzi in virtù dell'«amore invincibile che ha per il sofisma»)¹³ e della sua straordinaria capacità di poliglotta «non manca talvolta di spacciare diverse bugie o paradossi, o piuttosto eresie letterarie». Avendo poi enumerato con opportune citazioni dal chiacchieratissimo articolo staëliano della «Biblioteca italiana» la completa teoria delle deficienze vere o presunte della presente e passata letteratura italiana, l'anonimo collaboratore delle «Novelle» finiva il suo intervento col rappresentare lo stuolo degli «astanti», cioè dei letterati italiani obbiettivo degli strali critici della scrittrice, come «attoniti e sbalorditi» e nell'atto di ritirarsi «taciturni e confusi», «invasi da segreto e quasi panico spavento»¹⁴. Neppure l'illustre figura di August Wilhelm Schlegel, della scrittrice, consigliere e compa-

¹¹ Cfr. «Novelle letterarie», n.13, 29 marzo 1816

¹² Infatti il cit. articolo delle «Novelle letterarie» viene ristampato su «Lo Spettatore» dell'aprile 1816 (t. V, n. L, pp. 192-7 della «Parte italiana»), e quindi ad appena un mese di distanza.

¹³ Si cita il brano delle «Novelle letterarie» da *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, reprint a cura di A. M. Mutterle cit., vol. I, pp. 10-15.

¹⁴ Ivi, p. 15.

gno a suo tempo e, in qualche modo, teorico del movimento, veniva ignorato nell'articolo: compariva anch'egli sotto mentite spoglie, quelle cioè di un lemure ispiratore della pitia staëliana, uno spirito dotatissimo e potente e che perciò, «dopo il genio di Socrate», andava considerato «il più dotto della famiglia degli spiriti»¹⁵. Come hanno ritenuto taluni studiosi della *quaestio* romantica e in particolare il Mutterle¹⁶, è innegabile che, specie nell'allusione beffarda allo Schelgel teoretico suggeritore del nuovo credo romantico, si celi il tentativo, per quanto superficiale e del tutto sterile, di screditare un orientamento di pensiero creduto il frutto indigesto di una oltremontana fumisteria filosofica e cioè di quel kantismo, affidato al momento a enigmatiche argomentazioni, di cui si paventava l'introduzione nella terra solare del classicismo toscano. Anche altrove e più esplicitamente veniva paventato questo pericolo; ad esempio, in un articolo parodico comparso qualche mese dopo proprio sul «Giornale di Letteratura e Belle Arti» e di cui parleremo più avanti dove, immaginandosi parodicamente la costituzione di una Accademia romantica, fra le condizioni prescritte per esservi ammessi, vi sarebbe stata quella di sottoporsi a un esame «sopra la metafisica di Kant», in modo tale che gli accademici potessero mostrarsi «atti a rispondere nel linguaggio astratto e filosofico delle moderne filosofie, senza obbligo d'intendere ciò che dicono, essendo ridicolo che il linguaggio debba servire all'intelligenza altrui, ed alla verità»¹⁷.

Veniamo dunque ai problemi che presenta la restituzione di questo articolo delle «Novelle» a un autore di comprovata anagrafe. Intanto il fatto che esso porti la data di Pisa è già un'indicazione preziosa, nel senso che rimanda all'ambiente della locale università dove i principali estensori delle nostre due testate si sono formati e hanno avviato la loro collaborazione intellettuale, spesso promossa dalla vicinanza e guida di un docente come Giovanni Rosini, destinato lui stesso a prender parte alle loro intraprese editoriali. Va poi aggiunto un altro dato a questo proposito, ed è che a Pisa, poco prima di pubblicare a Milano il suo articolo sulle traduzioni, prende stanza per alcuni mesi, a partire dal dicembre 1815, proprio la de Staël la quale vi si installa accompagnata proprio dallo Schelgel. Anzi, è in questa città che alla fine di febbraio del '16 vengono celebrate le nozze della

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ A. M. Mutterle, *Introduzione a Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, cit., p. VIII.

¹⁷ «Giornale di Letteratura e Belle Arti», t. II, n. VII, gennaio 1817, pp. 8-9.

figlia Albertine con il duca Victor de Broglie: in quell'occasione il Rosini, che non senza ragione si pregiava di intrattenere cordiali rapporti con la scrittrice francese, pubblicò una *plaque* di versi suoi e di altri amici poeti¹⁸. E allora, chi potrebbe essere l'anonimo estensore delle «Novelle», che scrive – siamo indotti a immaginare – quasi in presenza delle sue due vittime, la Staël e lo Schlegel appunto? Pensiamo che esso possa essere identificato con il Renzi, una delle penne più caustiche del giornalismo toscano dell'epoca. E infatti, sfogliando brevemente la sintetica biografia che a lui dedicò l'amico Niccolini a un certo punto si legge:

Mutate colle sorti di Napoleone quelle del mondo, il Renzi si diede tutto agli studi, e scrivendo un giornale in compagnia d'altri amici solleciti della gloria italiana, impugnò per vendicarla l'armi del ridicolo contro una donna illustre. E da quello scritto gli venne a dir vero molto odio, e poca lode¹⁹.

Non v'è dubbio che la «donna illustre» di cui qui si parla sia proprio la Staël e che il giornale sia da identificare nelle fiorentine «Novelle». Neppure va lasciata cadere in questa citazione, crediamo, l'indicazione della caduta di Napoleone di cui il Renzi, a differenza della scrittrice in oggetto, fu fervente ammiratore e fedelissimo suddito, talchè è forse ipotizzabile, come dire, una supplementare ragione politica a motivare la sua stroncatura antistaëliana. Ma tornando al pezzo giornalistico in questione va detto che esso, come è ampiamente noto, fu subito al centro della prevedibile reazione dei maggiori letterati del campo romantico che ne stigmatizzarono prontamente l'incondita audacia satirica o, per dirla con il Di Breme, uno dei primissimi a intervenire con un famoso *Discorso*, «o la sguaiata oltracantanza o anche la semplice inconsideratezza»²⁰.

Ma anziché ripercorrere un itinerario fin troppo conosciuto, quello appunto della polemica romantica e dei cosiddetti manifesti che ne punteggiarono la storia, a noi converrà prendere di quell'itinerario

¹⁸ Sul soggiorno pisano della scrittrice svizzero-francese, che peraltro precede di poco la sua morte, avvenuta come si sa nel luglio dell'anno seguente, cfr. C. Pellegrini, *Madame de Staël e il gruppo di Coppet*, Bologna, Patron, 1974², pp. 130-6.

¹⁹ Cfr. *Biografie degli italiani illustri*, cit., vol. III, pp. 428-9.

²⁰ L. Di Breme, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* [1° giugno 1816], in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, cit., p. 28.

una più marginale contrada, quella toscana appunto, soffermandoci sullo scritto di un altro letterato granducale, il tragediografo Francesco Benedetti il quale, qualche mese dopo, e cioè nel luglio, ebbe a pubblicare, questa volta sul primo numero del «Giornale di Letteratura e Belle Arti», *La Romanticomania, dialogo fra Madonna, Messer lo Giornalista, e il Cavaliere, che può servir d'antidoto alla Lettera inserita nel n.6 della «Biblioteca italiana», p. 417, e al libro di Monsieur de Breme intitolato «Discorso», ecc. trovato dopo la morte di detto Messere fra gli altri suoi manoscritti*²¹. Si tratta di un dialogo vistosamente satirico che, alludendo in modo più che trasparente sia alla de Staël che all'autore medesimo del brano giornalistico, nonché al Di Breme, tenta di inserirsi di prepotenza nell'infiammato agone milanese, volendo per giunta rispondere per le rime proprio all'intervento, anch'esso di replica, che nel giugno appena trascorso l'autrice della *Corinne* (ancora ospite a questa altezza di tempo della città di Pisa) poté far uscire sul secondo tomo della «Biblioteca italiana». È noto altresì il giudizio che, in una annotazione in calce alle sue *Avventure letterarie*, il Borsieri dette dell'autore di questo scritto: «un Messere che fa lo spiritoso è una gran brutta cosa» egli scrisse per poi aggiungere: «non ha ancora capito ciò che significhi la parola *romantico*»²². E infatti il Benedetti nella sua *Romanticomania*, ribattendo punto per punto la proposta di Madonna (dietro la quale è da ravvisare la de Staël, come si è appena detto) soprattutto in merito all'auspicata apertura della cultura letteraria d'Italia ai modelli europei, conferma anche in questa sede il suo pervicace classicismo. Che in ultima analisi nasconde un atteggiamento acritico di mera difesa dello statu quo, di miope conservazione di una tradizione autoctona ritenuta intangibile nei suoi valori primordiali. «Perché nuove scuole s'hanno da introdurre fra noi?» si chiede appunto lo scrittore toscano, per poi proseguire, pur sempre catafratto nel proprio patriottismo letterario, con queste parole: «un popolo che ha avuto per suoi concittadini Dante, Petrarca, Tasso Ariosto, Galileo, Machiavelli ed altri

²¹ Cfr. «Giornale di Letteratura e Belle Arti», t. I, n. 1, luglio 1816, pp. 16-34. È significativo che questo articolo non venga inserito, a differenza di tutti gli altri pubblicati sullo stesso giornale, nella raccolta postuma delle opere del Benedetti e cioè *Opere di Francesco Benedetti pubblicate per cura di F. S. Orlandini*, Firenze, Le Monnier, 1858, 2 voll.

²² P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori* [settembre 1816], in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, cit., p. 150.

sublimi ingegni non ha bisogno d'andare ad ispirarsi che all'opere di quelli»²³. Insomma, per il Benedetti un conto è il «rianimare le sopite scintille del nostro genio in Eschilo, in Sofocle, in Euripide da' quali deriva il modo del nostro poetare» un altro è «ricorrere agli autori della linea spuria di Ossian, e così imbastardir la razza delle nostre Muse»²⁴. Anche un altro intervento sullo stesso «Giornale» è forse possibile attribuire alla penna del Benedetti. È quello, in forma di lettera e a firma «Arnaldo», uscito nel gennaio 1817 sul settimo numero, dove si fantastica di una seduta assembleare, «nell'antico castello di Fanfaluconia», di una fantomatica Accademia Romantica di cui viene comunicato il parodico statuto composto di sedici articoli. Anche qui ritorna la tenace avversione del Benedetti per l'ossianismo (tuttora condizionante il quadro italiano delle opzioni di poetica) e per certa teutonica *imagerie* introdotta nella nostra incorrotta tradizione iconografica dalle versioni cesarottiane; e come nella *Romanticomania* lo scrittore toscano si era chiesto sconsolato «Qual dono funesto non ci ha fatto il Cesarotti col suo Ossian?»²⁵ così qui viene immaginata l'erezione di un monumento di ghiaccio a Ossian, un monumento che a turno i soci dell'accademia dovranno refrigerare «coll'alito dei loro poetici sospiri»²⁶. Ma è poi il decalogo modernista e europeista della proposta staëliana che torna ad essere parodiato, e ancora una volta alla buona e con quella propensione ad una sorta di manierismo burlesco che è tratto distintivo di molta letteratura toscana di questi ultimi secoli, i cosiddetti secoli dimenticati per dirla con il Cochrane, durante i quali essa assume più di frequente posizioni difensivistiche, facendosi scudo magari di un supposto (ma mai argomentato a dovere) primato linguistico o, appunto, di quella tradizione giocosa e satirica di cui facevamo cenno, dura a morire sebbene ormai quasi del tutto inefficace nei suoi propositi di denuncia. Ed ecco cosa scrive il Benedetti nel suo bonario ma antifrastico decalogo:

È Proibito a tutti i membri della società di possedere le lingue dotte, e se qualcuno di essi avesse mai una leggiera tintura di Latino dovrà fare il possibile per dimenticarsene. Non è permesso in conseguenza di leggere Omero, Virgilio ecc. [...]. La lettura soltanto dei Poeti Tedeschi ed Inglesi può dare qualche considerazione a coloro

²³ Cfr. «Giornale di Letteratura e Belle Arti», t. I, n. 1, luglio 1816, p. 24.

²⁴ Ivi, pp. 18-9.

²⁵ Ivi, p. 24.

²⁶ Cfr. «Giornale di Letteratura e Belle Arti», t. II, n. VII, gennaio 1817, p. 10.

che aspirano ad essere eletti soci [...]. Ogni socio è tenuto per quanto dipende dalle sue forze, di distruggere, screditare, confutare ecc le Poesie moderne [...] che fossero scritte sulle tracce dei buoni maestri, come pure le opinioni ricevute in fatto di Letteratura²⁷.

Ma, a questo punto, conviene considerare in breve la personalità intellettuale di questo scrittore che dai bilanci comunemente tratti dalle polemiche in corso in questo torno di tempo non esce certo con menzioni onorevoli, e nemmeno accompagnato da una considerazione che potesse rendere meno improponibile, se non una rivalutazione, almeno una revisione critica della sua opera letteraria. Si può dire però che, al di là dei suoi meriti e qualità artistiche, il Benedetti non fu uno scrittore troppo fortunato: basti dire che, sempre in sospetto alle autorità di polizia per le sue posizioni libertarie, morì suicida nel '21, al tempo della repressione dei primi moti carbonari, a trentasei anni, dopo aver trascorso gran parte della propria esistenza in uno stato di indigenza che il mestiere letterario poco o niente poté alleviare²⁸. Del resto, patì egli stesso quella condizione di arretratezza e di marginalità che, a differenza di altre discipline, per gran parte del Settecento era stata propria, in Toscana, della letteratura di creazione o per meglio dire della scrittura d'arte. Donde, la propensione degli scrittori del tempo a farsi banditori di un programma letterario fondato pregiudizialmente sull'osservanza dei canoni di un'autoctona tradizione, dominati alla fine da uno strisciante conservatorismo alla lunga rivelatosi improduttivo e di cui è segno anche il persistere di correnti di cultura avvinte a certo sciovinismo linguistico e cocciutamente cruscante. Non meraviglia allora che uno scrittore pur dotato come il Benedetti, non trovando vantaggio nelle idee correnti assor-

²⁷ Ivi, p. 8.

²⁸ Sulla personalità del Benedetti scrittore e patriota si veda, per una prima informazione, la biografia dedicatagli dall'amico L. Cimpolini in *Biografie degli italiani illustri*, cit., vol. I, pp. 206-09 e le pagine di G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1944³, vol. I, pp. 176-8 e vol. II, pp. 826-9, nonché quelle di E. Bertana, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1905, pp. 355-65; ma poi cfr. i due studi monografici di cui disponiamo: S. Marioni, *Francesco Benedetti (1785-1821) con ritratto del poeta e appendice di lettere e poesie inedite*, Arezzo, St. tip. Operaio E. Sinatti, 1897 e G. Guerrieri, *Francesco Benedetti da Cortona*, Napoli, F. Bideri, 1927. Si ricordi poi, dell'Orlandini, l'introduzione (intitolata *Di Francesco Benedetti e delle sue opere*) a *Opere di Francesco Benedetti*, cit., vol. I, pp. I-XLVI e la voce di G. Camerani Marri in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VIII (1966), pp. 253-5.

bite durante gli anni del suo apprendistato letterario, potesse assumere atteggiamenti francamente arretrati o addirittura oscurantisti, negandosi quel colpo d'ala che forse un certo coraggio ideologico e una cifra non comune di scrittura gli avrebbero assicurato altrove, in un contesto più aperto e cioè non condizionato, come quello toscano, da un passato ingombrante quanto glorioso. Di ciò troviamo conferma nei suoi scritti più interessanti comparsi ancora sul «Giornale di letteratura e belle arti». A parte un esiguo manello di rime che di lì a poco il Benedetti provvederà a ristampare in un libretto poetico edito a Milano nel '18 (e che il Pellico presenterà brevemente sul «Conciliatore»)²⁹, lo scrittore pubblicò ancora sul «Giornale» un *Discorso intorno alla Eloquenza italiana* ma soprattutto, dedicandolo in gran parte al dibattutissimo tema della drammaturgia alfieriana, un *Discorso intorno al Teatro italiano* uscito in quattro puntate tra il settembre e il dicembre 1816. Non è questa la sede per approfondire più di tanto il discorso critico sul Benedetti teorico e autore di tragedie, ma basterà ricordare che il suo è un caso assimilabile a quello di altri letterati contemporanei i quali, muovendo da posizioni esplicitamente classiciste seppero in seguito, e in tempi relativamente brevi, riconsiderare con maggiore equanimità quelle stesse idee da loro avversate, magari anche con una certa asprezza polemica. Come tragediografo il Benedetti, che era partito da moduli spiccatamente di scuola, ora di derivazione metastasiana (la *Dejanira*), ora più apertamente alfieriana (il *Telegono*), giunse anche attraverso la rilettura del teatro schakespeariano ad attenuare quel regolismo rigoroso osservato agli inizi della sua attività. Cosicché, l'ultimo capitolo della sua produzione tragica, il *Cola di Rienzo*, composto poco prima della sua morte tra il 1820 e il '21, presenterà alcune delle caratteristiche distintive del dramma storico, nonché certe sotterranee affinità con il manzoniano *Conte di Carmagnola* pubblicato, come è noto, proprio nel '20³⁰.

In particolare, il *Discorso intorno al Teatro italiano* del Benedetti, che pure si occupa della più generale situazione del teatro italiano del momento, rientra poi nel quadro di un vivace e articolato dibattito intorno al teatro tragico dell'Alfieri che, a seguito della pubblicazione

²⁹ *Rime di Francesco Benedetti di Cortona*, Milano, Destefanis, 1818. A questi componimenti va aggiunto un manello di *Rime liriche e satiriche inedite* stampate in un'apposita sezione in *Opere di Francesco Benedetti*, cit., vol. II, pp. 345-69.

³⁰ Una diligente analisi tematica delle non poche tragedie benedettiane può leggersi in G. Guerrieri, *Francesco Benedetti da Cortona*, cit., pp. 103-41.

della nota *Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti* (1806) di Giovanni Carmignani vide impegnati per più di un decennio numerosi letterati, dal De Coureil a Gaetano Marrè e a Cesare Lucchesini e fino appunto al Benedetti. Su tali polemiche, e soprattutto su coloro che vi parteciparono con censure e critiche all'arte alfieriana ritenute ormai ininfluenti e superate, cadde lapidario il giudizio del Foscolo che dall'Inghilterra, scrivendo in merito alla d'Albany, così ebbe ad esprimersi:

Delle eunucherie letterarie d'Italia non odo, né bramo udirne novella; e s'ella non m'avesse fatto motto di quel Benedetti, e dell'oppositore del Carmignani, io non mi sarei più forse in vita mia ricordato de' loro nomi. All'Alfieri nessun male possono fare oramai le censure, e nessun utile le difese³¹.

Ma quali motivi critici il Benedetti aveva portato sul tema specifico nel suo *Discorso*? Sbrigate in un breve volgere di proposizioni le argomentazioni di prammatica sulla storia del genere tragico e quindi sulla precettistica aristotelica, l'autore toscano tiene subito a precisare la propria avversione a ogni sorta di eccesso o di passionalità nella valutazione di un tragediografo come l'Alfieri di cui pure protesta incondizionata stima. Non per questo il Benedetti può esimersi dal giudicare oggettivamente e per puro «amor dell'arte» la sua scrittura drammatica, anzi sente il dovere di ricollegarsi all'intervento del Carmignani il quale «osò il primo, nell'universal idolatria, di richiamare gli animi alla critica, insegnando a distinguere le bellezze e i

³¹ Si riprende la citazione foscoliana (U. Foscolo, *Epistolario* (Ed. Naz.), vol. II, p. 202) dal saggio di A. Fabrizi, *Alfieri e i letterati toscani*, in AA. VV., *Alfieri in Toscana*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-20-21 ottobre 2000), a cura di G. Tellini e R. Turchi, Firenze, Olschki, 2002, vol. II, p. 721. È interessante ricordare che il Foscolo anche nella *Lettera apologetica* si trova a ricordare, seppure implicitamente, o meglio inconsapevolmente, lo scrittore cortonese. Era accaduto infatti che fosse stata attribuita, inopinatamente, alla sua mano «una perorazione politica sino da' giorni del Congresso d'Aquisgrana stampata sotto la data [...] di Edimburgo [...]» (U. Foscolo, *Lettera apologetica*, a cura di G. Nicoletti, Torino, Einaudi, 1978, p.47). In realtà quello scritto, che il poeta in una lettera a J. C. Hobhouse giudica in modo sprezzante «une bêtise de quelque inconnu, et une forgerie des libraires» (U. Foscolo, *Epistolario* [Ed. Naz.], vol. VIII, p. 77), era di mano di Francesco Benedetti; vedilo ora con in titolo *Orazione alla sacra Lega intorno alle cose d'Italia in occasione del Congresso d'Aquisgrana*, in *Opere di Francesco Benedetti* cit., vol. II, pp. 434-452,

difetti di questo scrittore»³². D'altro canto i rilievi mossi dal Benedetto alla riforma alfieriana non paiono di poco conto e riguardano l'intera compagine del testo, nonché ogni sua componente espressiva:

La riforma introdotta dall'Alfieri nella tragedia comprende tutte le parti di essa, i caratteri, la condotta, gli affetti, l'azione, lo stile, il dialogo. Nella pittura de' suoi personaggi egli ha una sublimità esagerata e mal conveniente, propria più del romanzo che del teatro, mostrandosi in tutti il politico fine dell'autore, e piuttosto l'Alfieri che il personaggio che questi ha impresso a rappresentare. Quindi i re inveiscono contro il trono, le donne hanno una fierazza oltre il sesso: principi e ministri scellerati molti, buoni pochi, o niuno. Da questa ferocia che ha data alla tragedia è derivato che non ha quasi mai, o malamente, impiegato il compassionevole, il quale insieme col terribile, e più ch'esso, costituisce la vera tragedia³³.

Per il Benedetto l'Alfieri, avendo voluto correggere l'abuso, tipico del teatro francese, nell'utilizzazione di personaggi di secondo piano, portando in scena, a sua volta, pochissimi personaggi e tutti rigorosamente necessari, è stato costretto ad affidarsi ai soliloqui e in genere a una teatro di parola più che d'azione, trascurando peraltro «quella pompa teatrale» che è invece necessario additivo dello spettacolo e fin dal tempo dei grandi tragici della Grecia antica. Egli riprende poi un giudizio sullo stile della tragedia alfieriana che già molti altri lettori, specie tra i toscani, e dunque anche il Carmi-

³² F. Benedetto, *Discorso intorno al Teatro italiano*, in «Giornale di Letteratura e Belle arti», t. I, n. III, settembre 1816, p. 82 (ma d'ora in avanti si cita il *Discorso* dalla ristampa in *Opere di Francesco Benedetto* cit., vol. II, pp. 384-419). Per la fortuna di Alfieri nel primo Ottocento, oltre agli atti del convegno *Alfieri in Toscana* cit. (dove si veda anche A. Di Benedetto, «Arrivammo a Firenze...». *La Toscana di Vittorio Alfieri tra mito ed esperienza*, vol. I, pp. 3-20 e L. Melosi, *Agli inizi della critica alfieriana: la polemica Carmignani-De Coureil*, vol. I, pp. 167-99), cfr. M. Cutore, *Vittorio Alfieri nei giudizi dei classici e dei romantici*, in Ead., *La fortuna dell'Alfieri dai tempi del poeta fino alla prima guerra del Risorgimento*, Catania, La Siciliana, 1921, pp. 287-96; V. Cian, *Per la fortuna dell'Alfieri. Documenti e commenti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXVI (1949), pp. 337-73; M. Fubini, *Alfieri nell'Ottocento*, in Id., *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 19632, pp. 179-246.

³³ Ivi, pp. 388-9. Ricorda le posizioni critiche del tragedia cortonese anche A. Fabrizi nell'estesa *Introduzione* all'edizione della *Mirra* alfieriana da lui curata (Modena, Mucchi, 1996), rimarcando in particolare la censura all'eccessiva stravaganza del tema passionale di tale tragedia (ivi, p. 63) che si legge nel *Discorso* benedettiano.

gnani³⁴, avevano avanzato, insistendo appunto su una presunta durezza e innaturalità della verseggiatura che ne faceva cosa antiquata e quasi impronunciabile per una sua disamena mancanza d'armonia:

Iati, intoppi, sineresi, cacofonie, pleonasmi, sospensioni, oscurità, ambibologie, maniere tutte taglienti, e senza contorni; onde per pronunziare i suoi versi bisogna contrarre le labbra, e serrare le mascelle; cosicchè la purissima e dolcissima, e fluidissima lingua italiana sotto la sua penna ha talvolta l'asprezza, e il ruggine della teutonica e della schiavona³⁵.

Insomma il Benedetti, che pure riconosce talune «inimitabili bellezze» nel testo alfieriano³⁶, essendo portato a pregiare piuttosto lo stile tragico metastasiano, stigmatizza di conseguenza lo «stile duro, antiquato, intralciato ed oscuro» nonchè l'indubbia ferocia dei soggetti dell'astigiano. Ben comprensibile allora lo sconcerto suscitato in molti per queste prese di posizione che rischiavano di incrinare il nome di uno dei più rappresentativi scrittori italiani³⁷; di converso però vi fu chi, come il Galeani Napione fece pervenire allo scrittore cortonese, insieme al proprio plauso per le opinioni espresse in quella circostanza, anche alcune *Osservazioni intorno alle tragedie del conte Vittorio Alfieri* che il Benedetti prontamente fece stampare sul «Giornale» con un suo proprio commento³⁸. Questa volta però il to-

³⁴ Proprio al Carmignani, di cui sempre si disse discepolo e seguace, il Benedetti dedicò l'*Ode XIV* dove fra l'altro si legge: «Pago di te che vanti occhio di lince, / E nari sagacissime, che sei / Nell'arte dei Longini, e Falerei / Dotto sì, che il tuo senno ogni altro vince. // Del ver seguace, amico a gioventude, / Dell'astigian fremente i sensi alteri / Commendi, e biasmi i ceppi e i color neri, / Ed il verso temprato in aspra incude» (*Poesie di Francesco Benedetti di Cortona*, cit., p. 83).

³⁵ Ivi, p. 393.

³⁶ «Altezza di concetti, tratti sugosi e brevi informati del sublime di Longino, dialogo ad ora ad ora rapido ed incalzante, novità di situazioni, caratteri talvolta grandi e propri, andamento dignitoso, e stupenda originalità, dove in singolarità non degenera. La lingua nelle sue mani ha acquistato qua e là una energia e una dignità da qualche secolo sconosciute» (Ivi, p. 295).

³⁷ È probabile che anche a queste polemiche il Benedetti si riferisse in un suo componimento poetico intitolato *Ai maledici* comparso dapprima sul «Giornale di Letteratura e Belle arti», t. II, n. VII, gennaio 1817, pp. 3-6 e quindi in *Poesie di Francesco Benedetti di Cortona*, cit., pp. 72-5.

³⁸ Cfr. «Giornale di Letteratura e Belle arti», t. II, n. XI-XII [1818], pp. 129-80. È interessante notare che l'ultraconservatore Galeani Napione, nella sua lettera di plauso per il Benedetti (e di accompagnamento alle sue *Osservazioni*), coglie

scano volle prendere le distanze da una censura troppo netta (e di fatto personalistica) rivolta al teatro alfieriano dall'aristocratico piemontese. Le due lettere di risposta del Benedetti, rispettivamente datate al 20 marzo 1818 e al 7 gennaio del '19³⁹, mirano così a smorzare quel tono inquisitorio e di aspra denuncia morale che si coglie nell'argomentazione del Galeani Napione e dunque a difendere l'Alfieri almeno dall'accusa di immoralità e di irreligiosità: se dunque è ben vero che «le catastrofi atroci e le pitture di uomini scellerati potevano [...] essere da lui mitigate e alternate con quelle di uomini virtuosi», non per questo, scrive il Benedetti, è pensabile che l'Alfieri avesse voluto «pervertire la sua nazione» e, per altro verso, occorre sì riconosca che in nessuna delle sue tragedie possono ritrovarsi «massime che attacchino i fondamenti della religione»⁴⁰.

È indubbio che nella pubblicistica del Benedetti, ma prima ancora nella sua scrittura drammaturgica, insieme a posizioni oggettivamente arretrate e incapaci di cogliere i segni dei tempi, non è difficile riconoscere un empito patriottico e libertario la cui sorgiva e sincera enfasi non stenteremmo a definire pre-risorgimentale. Pertanto, sia nel *Discorso intorno al teatro italiano* che nel successivo *Discorso sulla necessità di un teatro Nazionale* pubblicato sulle colonne del «Saggiatore» in data 15 maggio 1819⁴¹, lo scrittore cortonese non esita a perorare la causa della creazione di un repertorio nazionale, nonché quella, «nelle principali città d'Italia», della istituzione di un sistema di teatri stabili e cioè, come egli si esprime, di «teatri di compagnie fisse» e questo, più che in ogni altro luogo, avrebbe do-

anche l'occasione per congratularsi per la sua satirica presa di posizione nella polemica antiromantica: «Debbo in fine ringraziarla del Giornale, e le so dire che mi ha toccato il cuore quanto ella scrive intorno a quell'altra stravaganza oltramontana ed oltramarina dei poemi detti Romantici, che ultimamente si è messa da certuni in voga per contribuire a corrompere il gusto delle italiane Lettere» (vedi anche questa lettera in *Opere di Francesco Benedetti* cit., vol. II, p. 455).

³⁹ Questa seconda lettera tuttavia comparirà su «Il Saggiatore», a. I, 1819, pp. 150-94.

⁴⁰ Cfr. *Opere di Francesco Benedetti* cit., vol. II, pp. 459-61. Nella lettera del 7 gennaio poi, il Benedetti riprenderà questo tema (la necessità cioè di saper distinguere la persona dell'autore dal carattere dei suoi personaggi) alludendo alla propria esperienza in questo campo: «Dico questo non solo in difesa dell'Alfieri, ma di tutti quelli che spendono le loro vigilie nello scrivere tragedie; onde non se ne cavi quella terribile sentenza, che chi sa dipingere al vivo gli scellerati, non può non essere uno scellerato egli stesso» (ivi, p. 470).

⁴¹ Vedilo ristampato ivi, pp. 478-83.

vuto potersi realizzare «in Firenze, ove la lingua che si usa in teatro è quella che dal popolo si parla»⁴². Ebbene, proprio la questione della lingua anzi, più esplicitamente, la questione del canone fiorentinista e dunque della sua trasferibilità al fine della formazione di una lingua nazionale risulta, in specie nel «Giornale di letteratura e Belle Arti», uno degli snodi problematici più caratterizzati e storicamente interessanti e fin dal *Discorso proemiale* che, con tutta probabilità, dovrà anch'esso essere assegnato alla penna del Benedetti. In questa sede infatti viene sottolineata la centralità della questione della lingua, adottando un punto di vista che, pur privilegiando una soluzione francamente fiorentinista, intende evitare posizioni precettive e rigidamente municipaliste. E così, seppure è da riconoscere che gli scrittori toscani «da Dante, Petrarca, Boccaccio e dal popolo di quei tempi fino al nostro hanno acquistato la preminenza del loro dialetto su gli altri della Penisola», non per questo si può ignorare che anche in altre parti d'Italia sono «esciti scrittori sommi al par di loro» talchè, per l'estensore dello scritto proemiale, occorre «rinunziare a quell'odioso orgoglio provinciale di chiamar la lingua di un'intera nazione Lingua Toscana, e con più vanità Fiorentina»⁴³. Resta inequivoco, tuttavia, il sostanziale accordo del Benedetti con l'avviso, manifestato in più d'una occasione nel corso di questa lunga diatriba, dai più conosciuti e autorevoli suoi colleghi e cioè il Niccolini e il Rosini, compagni fidati anche in questa impresa pubblicistica e tutti solidali nell'avversare, senza eccessivi tentennamenti, l'antifiorentinismo della *Proposta* montiana. Dall'alto del proprio riconosciuto privilegio linguistico il Benedetti, in quanto toscano, non esita però a riconoscere la legittimità di un cauto impiego di neologismi, laddove però se ne scorga la necessità e a condizione che le neoformazioni siano desunte da una radice classica. Quello che a lui sembra premere sopra tutto è il mantenimento, ritenuto politicamente indispensabile al fine di un'auspicabile soluzione della questione istituzionale, della concordia nazionale, ed è perciò che conclude il suo proemio con queste parole:

Riprendiamoci fra noi dei nostri difetti, diamoci degli avvisi da fratelli, ed a noi sia permesso, ma non li soffriamo mai dagli stranieri, che giudicheranno sempre delle nostre cose con ignoranza, e spesso con orgoglio, ed invidia⁴⁴.

⁴² Ivi, p. 413.

⁴³ «Giornale di Letteratura e Belle arti», t. I, n. 1, luglio 1816, pp. 3-4.

⁴⁴ Ibidem.

Di una certa accortezza e misura del Benedetti nell'affrontare una materia come questa – così ricca di implicazioni metaletterarie e fortemente intrecciata ai temi del dibattito politico contemporaneo – sono indice anche altri più brevi e occasionali interventi inerenti la stessa questione. È il caso, ad esempio, dell'*Orazione per l'Anniversario della nascita di Torquato Tasso* pronunciata dal nostro a casa dell'amico Giovanni Caselli e pubblicata sul secondo numero del «Giornale», dove vengono ripresi i termini dell'antica polemica sulle censure del Salviati al capolavoro tassesco deprecando ovviamente, della politica culturale della Crusca⁴⁵, il radicalismo di una selettività lessicale troppo spesso miope e improvvida; e ancora la ripresa di un'antica lettera di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici (pubblicata nel terzo e nel settimo numero del «Giornale») nella quale viene ricordata la questione della piena legittimazione della *Gerusalemme* come testo di lingua.

Ma non solo a considerare talune questioni del coevo dibattito letterario (le idee pur contrastate del nascente romanticismo, come si è visto, o quelle concernenti la configurazione istituzionale di una lingua intesa quale essenziale funzione dell'identità nazionale) appare chiaro come questi periodici, che certo stentano ad affermarsi, sorti come sono in una specie di terra di nessuno fra Rivoluzione e Restaurazione, finiscono poi per preparare il terreno e quasi ad anticipare una serie di temi che saranno al centro delle discussioni del ceto dirigente toscano e quindi degli orientamenti redazionali dell'«Antologia», e cioè del periodico che indubbiamente rappresentò lo strumento di comunicazione delle loro più coraggiose speculazioni intellettuali e politiche, nonché di quelle della migliore e più colta aristocrazia di questo frangente primo-ottocentesco. Si pensi ad esempio, per toccare l'ambito della pedagogia filantropica – come è noto assai frequentato dagli antologisti toscani, dal Capponi al Ridolfi e al

⁴⁵ Tuttavia in una nota apposta all'articolo, il Benedetti tiene a esternare la propria adesione all'importante funzione tuttora da attribuire alla secolare accademia, dalla quale, precisa, «si attende la riforma del dizionario, ove siano con più esattezza talvolta definite alcune voci, notate le non usate, aggiuntene delle nuove a cui la mancanza di equivalenti, le recenti scoperte, l'uso e l'autorità di sommi scrittori può fare acquistare un'istessa cittadinanza con quelle degli antichi padri della nostra lingua» Cfr. ivi, t. I, n. II, agosto 1816, p. 51. Il Benedetti ricorda più minuti frangenti di questa orazione in una sua vivace lettera dell'11 aprile 1816 all'amico cortonese Antonio Lorini, vedila ripresa nell'introduzione dell'Orlandini a *Opere di Francesco Benedetti* cit., vol. I, pp. XXI-XXII.

Serristori – all'attenzione che già nell'aprile del '16 viene posta sulle «Novelle letterarie» agli esperimenti del celebre istituto svizzero di Hofwyl, fondato da Philipp Emanuel Fellemberg. Riprendendo notizie e commenti apparsi sulla «Biblioteca Britannica», l'estensore dell'articolo avverte la portata innovativa di questo «tipo di educazione pratica, che riunisce il doppio vantaggio di ornare la mente dei giovani di utili, e sane cognizioni, e di render loro amabile ed abituale l'esercizio della virtù»⁴⁶. In proposito si potrebbe ricordare, fra l'altro, l'intervento del Capponi sull'«Antologia»⁴⁷, ma già sul «Saggiatore», il periodico che di poco precede, come si è detto, l'uscita della rivista maggiore e più longeva, si possono leggere esaurienti notizie circa la diffusione nella capitale del Granducato del metodo di Bell e Lancaster, altrimenti detto 'del reciproco insegnamento' e, in particolare, gli avvisi della fondazione di due scuole per fanciulli poveri, la prima ad opera del Conte Girolamo de' Bardi, la seconda del Ridolfi. Ma specie con il «Saggiatore», che vedrà la luce dall'aprile 1819 e avrà vita fino al marzo dell'anno successivo, non mutando ormai più sensibilmente il quadro originario degli estensori rispetto all'«Antologia» (e *in primis* proprio il Benedetti)⁴⁸, siamo giunti a lam-

⁴⁶ Cfr. «Novelle letterarie», n. XVI, 19 aprile 1816, p. 63, col. 1.

⁴⁷ *Considerazioni pedagogiche riflettenti il ragguaglio che il conte Luois de Villevielle dà sugli Istituti di Hofwyl*, in «Antologia», t. V, n. XIII, gennaio 1822, pp. 17-44.

⁴⁸ Informazioni meno superficiali sopra il «Saggiatore» sono fornite da R. P. Coppini nel paragrafo *Alle origini dell'«Antologia»*, cit., pp. 229-33. Spetta al Ciampini una prima informazione circa la collaborazione prestata dal Benedetti alla fondazione della rivista del Vieusseux: si pensi che il primo numero dell'«Antologia» uscito nel gennaio 1821 reca la traduzione del Benedetti di un articolo tratto dalla «Revue Encyclopedique» concernente a sua volta la traduzione francese del Lebrun della *Maria Stuarda* di Schiller. È facile immaginare che la collaborazione del Benedetti non si sarebbe arrestata a quest'unico episodio se di lì a pochi mesi, e cioè nel maggio del '21, egli non si fosse tolto la vita. Già nel settembre tuttavia, l'«Antologia» pubblicò una sorta di necrologio dello scrittore cortonese, quasi sicuramente composto da Pietro Petrini e intitolato *Notizia delle opere di Francesco Benedetti di Cortona* (t. III, n. IX, settembre 1821, pp. 530-32), nel quale si auspica la pubblicazione delle sue opere edite e inedite, impegno che verrà realizzato soltanto trent'anni dopo, come si è visto, per merito di Francesco Silvio Orlandini. Peraltro, il Benedetti aveva preso parte alle discussioni che il Vieusseux aveva promosso in vista della fondazione di un importante organo informativo e di discussione politico-culturale, già prima dell'uscita dell'«Antologia», allorché si era pensato, a seguito della chiusura del «Saggiatore», dapprima a una Gazzetta

bire una zona assai prossima all'esperienza e dunque alla 'missione' politico-culturale di Giovan Pietro Vieusseux che, dei risultati invero modesti delle pubblicazioni periodiche fin qui richiamate,⁴⁹ riuscirà a tener conto quel tanto che gli fu necessario per iniziare a tessere la propria rete di collaboratori e ad avviare le prime, decise relazioni tese a costituire una filiera di pubblicazioni periodiche, queste sì, per più rispetti, davvero memorabili.

letteraria di Firenze» e quindi a un «Giornale Toscano Scientifico e Letterario e di Belle Arti» (cfr. R. Ciampini, *Gian Pietro Vieusseux. I suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 184-85).

⁴⁹ Questo è il giudizio che di queste pubblicazioni dà il Ciampini: «Siamo, dicevo, sulla strada dell'«Antologia», ma quanto ancora lontana! Non vi è intendimento nazionale, ma solo, tutt'al più, aspirazione confusa, non larghezza d'idee, non desiderio di sintesi. Questi giornali seguono la corrente, non la respingono; siamo ancora alla Crusca e alle accademie del Seicento» (*Gian Pietro Vieusseux. I suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici*, cit., p. 189).

CARMELA NOCERA AVILA

WILLIAM LAUD'S *SERMONS*: AN ASSESSMENT

1. Introduction

Although as a statesman and a theologian Archbishop Laud has long been a controversial topic of interest and study, the same cannot be said of his sermons.

We know that William Laud preached frequently, as his *Diary*, one of his most important literary works, testifies. However, except for seven printed sermons which will be examined in this paper, none of his many pulpit discourses preached in the ordinary course of his ministry have been preserved¹. These seven printed sermons "six preached on several public occasions and printed by command of King James I and King Charles I, respectively, before whom they were delivered; and one, preached also on one of the State anniversaries, at St. Paul's Cross [...] were all published singly, in 4to, the first six as soon as they were delivered, and the last shortly after the Archbishop's death, and at an interval of fourteen years after it was preached" (Scott 1847: v). In their time Laud's sermons had good fortune; in fact, "even in the dark days of the suppression of the

¹ W.H. Hutton (1896: 140) in his biography of Archbishop Laud wrote: "He was a constant, and, from the demand, apparently an admired preacher. He preached as willingly and as often in little country churches as in London or at Court. But he seems to have intentionally avoided all ostentation and as far as possible all record of his pulpit ministry. Not until comparatively late in his career did he notice in his *Diary* even his most important discourses; and he never suffered any of his sermons to be printed except by direct royal command". And in a quite recent biography we read: "Laud's printed works do not include the many hundreds of conventional sermons that he delivered at weddings, burials, christenings, in college chapels, at cathedral services, or to his friends and servants at their private devotions" (Carlton 1987: 39).

Church" (Hutton 1896: 139), in 1651, they were collected and re-printed in 12mo. But that edition was not graced by the hand of an editor; indeed, according to the editor of the 1847 edition, there is a "misplacing of Sermons III. and IV., [...] it is unsightly in form, and more incorrect than the single quartos" (Scott 1847: vi). Almost two hundred years later, in 1829, Rev. J.W. Hatherell of Brazenose College, Oxford, reprinted the 1651 edition, *verbatim*, in 8vo. In the same century there was another edition of the sermons, prepared from the original quartos, together with all the works of the Archbishop and this is the edition followed here.

The sermons range from 1621, June 19 – King James's birthday – to 1631, March 27, the commemoration of King Charles's inauguration.

From Laud's first sermon on verses 6,7 of Psalm CXXII "Pray for the peace of Jerusalem; let them prosper that love thee. Peace be within thy walls, and prosperity within thy palaces", we have the main motives that run through all his printed sermons. Church and State, God and the King, bound in the unity of peace. For Laud, as for many other preachers of the time, Scripture was only a pretext to speak of his times: the explication of Scripture is, as W. Haller wrote, "a poetical analogy to the time at hand" (Haller 1957: 234). In this Laud was in line with the themes of Anglican preaching and of its first great representative Lancelot Andrewes.

Laud has been compared to Bishop Andrewes not only for his political and theological ideas, but also for the style of his sermons. Indeed one of his contemporaries, John Chamberlain, in a letter to Sir Dudley Carleton, wrote apropos of the first printed sermon: "Herewithal I send you a Sermon of Dr. Laud's on the King's Birth-day; because it is after the manner of the Bishop of Winchester's preaching" (quoted in Laud 1847, I: 2). Hutton, one of Laud's nineteenth century biographers, added: "the first point that strikes a reader of the sermons is that they are modelled on those of Bishop Andrewes" (Hutton 1896: 139). A further confirmation of this position comes from H. R. Trevor-Roper, who wrote apropos:

The style of Laud's sermons was commented upon at the time as being based on those of Andrewes, which were unaccountably popular among his contemporaries. These were an intellectual exercise both for the preacher and the audience, being *endlessly subdivided* according to fixed rules, and expressed almost entirely through elaborate verbal conceits, principally in dead languages [...] *The analytical method* of Andrewes is certainly noticeable in Laud's sermons, but Laud possessed no elegance with either tongue or pen [...] (Trevor-Roper 1965: 45; my italics)

This sharp judgement was revised in one of the few essays on this topic by Pooley, who wrote:

Trevor-Roper was right: Lancelot Andrewes was the great spiritual hero of Laud and his party, but this does not make Laud and the Laudians "metaphysical" preachers like Andrewes. (Pooley 1981: 189)

This new point of view reassesses Laud as a preacher and partly confirms the intuitions I had tried to develop in my dissertation thesis in the late sixties². If both Andrewes and Laud belonged to the same school of religious and political thought, this does not mean that they wrote their sermons in the same manner. Mitchell pointed out in his classical study, "In the hands of the ablest preachers of his [Andrewes's] 'school', as Laud, Brownrig, Hacket, Cosin, or Frank, there was a definite attempt made to imitate both form and content" (Mitchell 1932: 154) : this is true as regards the structure and the content of Laud's sermons, but it is not true as regards the style. If in his sermons Andrewes "takes a word and derives the world from it" (Eliot 1926: 184), Laud "analyzes the texts word by word, like Andrewes, but unlike him not syllable by syllable" (Davies 1986: 192). If some sparkle of "wit" appears here and there it must be considered both as a sign of time, as "important evidence on the naturally 'witty' trend of contemporary thought" (Mitchell 1932: 158) and of his rhetorical education. But, in order to avoid preconceived positions, let us go on to analyse Laud's sermons according both to their form (rhetorical *dispositio*) - in Blench's terms - and their style (rhetorical *elocutio*) (Blench 1964: xiv).

2. *Dispositio*

Laud's first printed sermon was preached before King James I, on June 19, 1621 on the occasion of his birthday, in the chapel of Wanstead, a hunting-seat in the forest of Waltham, where he was entertained by Sir H. Mildmay, Master of the Jewel Office.

The sermon, as already said, is on verses 6,7 of Psalm CXXII: "Pray for the peace of Jerusalem; let them prosper that love thee. Peace be within thy walls, and prosperity within thy palaces" (Laud

² C. Nocera (1968), "William Laud: *Sermons*", unpublished dissertation thesis, University of Catania, academic year 1967-1968.

1847, I: 3). Like Andrewes, Laud sets forth his theme in the text. Then, as in Andrewes's sermons, follows the exordium:

The ark of the Lord was brought up out of the house of Obed-edom the Gittite, with music and great joy, into Jerusalem, and there placed. The learned are of opinion, David composed this psalm, and delivered it to be sung at this solemnity [...] the presence of it made the City of David, *domicilium religionis*, the house of religion, as well as *regni*, of the kingdom. It is *domus Dei*, the house of religion, God's house. And it is the house of the kingdom too: for there is the seat of judgment, and there is the house of David. And it is fit, very fit it should be so; – the Court, and the great Temple of God's service together; – that God and the King may be neighbours: – that as God is always near to preserve the King, so the King might be near to serve God: and God and the King cannot meet in Jerusalem without a solemnity. (*ibid.*)

These words reveal Laud's political views of society which coincided with his religious views strongly affirmed not only in his political and religious career, but also in his printed sermons which can be considered "political" sermons. To Laud, as he argued in his reply to Lord Saye and Sele, preaching was not "a formal going up into the pulpit. For a Bishop may preach the Gospel more publicly, and to far greater edification, in a court of judicature, or at a council table, when great men are met together to draw things to an issue, than many preachers in their several charges can" (Laud 1847-60, VI: 190-191).

Coming back to the exordium of this sermon, Laud, after having illustrated the genesis of the psalm, splits the text into two parts which form the division – the central body – of the sermon:

The words contain two things; (I.) an exhortation both to princes and people, to "pray for the peace of Jerusalem;" (II.) and the prophet's own prayer for it, "Let them prosper that love thee: peace be within thy walls, and prosperity within thy palaces." (Laud 1847, I: 4)

The first part of the division, in its turn, is split into three ordered subdivisions:

(I.) In the exhortation to both princes and people, that they "pray for the peace of Jerusalem," I shall observe three particulars. (1.) The body, for which he would have us careful; that is, "Jerusalem." (2.) The action by which we should express our love to it: – our care of it; that is, "prayer." (3.) And the blessing which our prayers should entreat for it; and that is, "peace." (*ibid.*: 5)

The second part of the division presents six points, "circumstances", as Laud himself writes:

(II.) I will [...] hasten to, and through, the second general part of the text, which is the prophet's own prayer for Jerusalem, in which the *circumstances* are six. (*ibid.*: 20; my italics)

The division is followed by the conclusion, where the preacher draws together the threads of his argument and concludes with a prayer:

Thus having made my text my circle, I am gone round it, and come back to it; and must therefore end in the point where I began: "Pray for the peace of Jerusalem; let them prosper that love it: peace be within the walls of it, and prosperity within the palaces:" that the peace of God, which passeth our understanding here, may not leave us till it possess us of eternal peace. And this, Christ for His infinite merit and mercy's sake grant unto us. To Whom, with the Father, and the Holy Spirit, be ascribed all might, majesty, and dominion, this day, and for evermore. Amen. (*ibid.*: 29)

This was the scheme adopted by Laud in this sermon and followed with some slight differences in the other sermons.

The second sermon, for instance, shows an over-elaborated division. It has three parts expressly indicated by the preacher: "three parts will divide the text, and give us order in proceeding" (*ibid.*: 35). The first part presents three circumstances (*ibid.*: 35-44), the last one of these, in its turn, presents three further circumstances (*ibid.*: 45-48). The second part is divided into three circumstances so defined: "And now I am come to the second general part of the text, [...] in which may it please you to observe three circumstances" (*ibid.*: 48). And finally, in the third part of the division, the preacher announces a further split into three points: "And so I am come to the last part of my text [...] And here, to make all parts even, are three circumstances too" (*ibid.*: 52). The other sermons do not present so many recurrent cycles of "circumstances" and, apart from the exordium and the conclusion which are fixed parts, contain a division in three parts – i.e. sermon III (*ibid.*: 65) – or in two parts such as sermon IV, sermon V "the text hath two parts" (*ibid.*: 95, 123) and sermon VII " [...] these two petitions divide my text into two parts" (*ibid.*: 187), studded with points to be discussed, while sermon VI presents a division ordered in "six particulars" (*ibid.*: 158).

Such a detailed partition of a sermon can seem quaint to a modern

reader, but it was widely practised at the time. It is true that Laud used Andrewes's analytical method in sermon constructing as is evident from the analysis of his sermons and from other testimonies (i.e. Welsby 1958: 255), but it is also true that Andrewes derived that method from the medieval tradition of sermon-making and, in particular, from the "modern" type of sermon construction³ revised by the Elizabethan preachers. According to Blench, in fact,

the vast majority of the Elizabeth preachers adopt a modified version of the 'modern style' approximating to the classical form, although they use it with some freedom. The classical arrangement [...] was advocated by Reuchlin and Erasmus, and the version of the 'modern style' found in the treatise of Hyperius of Marburg (Andreas Gerhard, 1511-64), *The Practice of Preaching* ('Englished by Iohn Ludham' 1577), reaches out to the true classical form. The parts of the sermon as detailed by Hyperius are: (A) 'Reding of the sacred Scripture'; (B) 'Inuocation'; (C) 'Exordium'; (D) 'Proposition or division'; (E) 'Confirmation'; (F) 'Confutation'; (G) 'Conclusion'; and of these the last five are of course stock parts of the classical oration. The Confutation is not always necessary in preaching, and frequently it is omitted from those sermons which otherwise adhere to this scheme. (Blench 1964: 102)

Andrewes modified this scheme in the following sequence: theme, exordium, division "of usually three parts [from which] stems an ordered ramification of subdivisions, reminiscent of the formal symmetry of the 'modern style' in its medieval fulness" (Blench 1964: 108), and conclusion. This was, as we have just seen, the sermon structure followed by Laud.

³ Blench writes apropos (1964: 71-72): "In the Middle Ages there were two types of sermon construction, the 'ancient' and the 'modern'. The 'ancient', which was descended from the homilies of the Fathers, is without any elaborate scheme of arrangement peculiar to sermons, and consists either of the explication and application of a passage of Scripture (often the Gospel or Epistle of the Day), *secundum ordinem textus*; or of the topical treatment of any subject, according to reason and Scripture. The 'modern', which was the product of the university schools, shows the influence of Aristotelian logic rather than that of the form of the ancient classical oration. [...] In place of the usual six parts of the classical oration, Exordium, Narration, Division, Confirmation, Confutation and Conclusion, the 'modern' style consists of the following parts: the Theme; the Exordium or Protheme or Antetheme; the Prayer; the Introduction of the Theme; the Division (with or without Subdivision); and lastly the Discussion".

Apart from tradition, there was a pragmatic reason underlying this elaborated sermon *dispositio*. As has been observed, "one of the advantages of the carefully constructed, logically divided sermon was that the auditors remembered it more easily" (Richardson 1928: 75). Some years later, J. Glanvill wrote in his *Essay Concerning Preaching* (1678): "Preaching should be Methodical. Method is necessary both for the understanding and memories of the hearers" (quoted in Richardson 1928: 75). And the hearers were numerous and attentive in a century rightly considered as the golden age of the English pulpit oratory in which, as has been pointed out,

[...] the sermon, besides its strictly religious function, took in large measure the place of the journalistic press at the present day, and enjoyed the enormous influence, reinforced by a tremendous sanctity of authority, of a modern broadcasting company. For one person who witnessed a play or ten who happened to read it, thousands may, without exaggeration, be said to have attended sermons, or afterwards studied them from shorthand notes or in printed copies. (Mitchell 1932: 3-4)

And Laud, as a preacher of his time, knew all this. Hence his meticulous care for the structure, *dispositio*, of his message. Hence his recurrent references concerning the distribution of his topic in the attempt to involve the receivers of his message.

3. *Elocutio*

Laud, as we have seen, has been considered an imitator of Andrewes. Fraser Mitchell included him among the "witty" preachers whose leader was Andrewes and, though he noticed "only one example of 'metaphysical wit'" in Laud's sermons⁴, affirmed that "Laud, however, was a distinctly 'witty' preacher in the more obvious sense, and Heylin his biographer, in 'Cyprianus Anglicus' [1671], speaks of

⁴ Since to Mitchell there is "only one example of 'metaphysical' wit", we should like to quote it in full because "it is a good one, and implies an acquaintance with astronomy. Preaching in 1628 to the third Parliament of Charles I, Laud said:

"Toyne, then, and keepe the Vnity of the Spirit, and I'le feare no danger though Mars were *Lord of the Ascendent*, in the very instant of this Session of *Parliament*, and in the *second house*, or *joyned* or in *aspect*, with the *Lord of the second*..." (Mitchell 1932: 157).

his 'great Love to wit' (Mitchell 1932: 157-158). Pooley in his essay wrote: "Laud's preaching is plain, blunt, even awkward" (Pooley 1981: 189). I think that an assessment of Laud's sermons must take into consideration both points of view. If we accept Blench's definition of plain style in preaching as "plain but uncolloquial, which uses few *exempla*, and rhetorical schemata only occasionally and then not for display, but as an aid to cogent expression" (Blench 1964: 113), we can surely assert that Laud, though a metaphysical preacher, wrote in a plain style. In defense of this position we quote Horton Davies who, even if he included Laud among the metaphysical Arminians, wrote apropos of the style of his sermons: "the style is concise, pellucid, and even monosyllabic in stretches" (Davies 1986: 192). And this was in line with Laud's idea of preaching. In fact, if the aim of preaching was *docere, delectare et movere*, as Saint Augustine taught in *De Doctrina Christiana*, Laud's aim was to teach and to move more than to delight his audience, given the "political" character of his sermons addressed to particular receivers – his kings, their courts and parliaments – in particular moments of English political life.

In the first printed sermon, delivered at Wanstead in 1621 before king James I, who was there on his frequent progresses, the preacher exhorted his audience "to pray for peace", as was enunciated in the text of Psalm CXXII, 6,⁵. The choice of the topic was not casual since the king had been attacked by the Parliament for the Spanish match and his refusals to intervene in the war in the Palatinate. Laud, then Dean of Gloucester and one of the royal chaplains, "came into his own", as has been recently pointed out, "preaching sermons before James that aped Andrewes's unique style as well as his pacificism and celebration of kingship by divine right" (McCullough 1998: 139). After this judgement that reiterates the usual criticism on Laud's sermons, let us examine his text. The appeal to peace is present in the third subdivision of the first part of the division. Here is a short passage which reveals the insistence on the word "peace" through the use of anaphora and epistrophe:

Peace is one of the greatest temporal blessings which a State or a Church can receive: for where God Himself describes the excellency of government, he describes it by "*peace*". "The work of justice shall be *peace*; and My people shall dwell in the tabernacles of *peace*". (Laud 1847, I: 10; my italics)

⁵ See *ante*, 2.

And, as if the speaker would excuse himself, he adds, interacting in the first person singular pronoun *I* with his hearers directly addressed as *you*:

I will not load *you* with a long discourse of "*peace*" and the benefits it brings. (*ibid.*; my italics)

Then he warns his audience against the dangers deriving from "want" of peace with a *crescendo* of emotive figures:

Look, therefore, *not upon yourselves in peace, but upon a State in blood, upon a Church in persecution*; ask them *which are divided by the sword, which are roasting at the flame*, conceive your case theirs, [...] then tell me whether it be not good counsel, [...] to "pray for the peace" of both. (*ibid.*; my italics)

Laud's attempt to move his hearers is manifest and, before concluding his peroration, he reminds them of the celebration of the day, the king's birthday, using a language rich in rhetorical figures such as diaphora and paronomasia:

[...] this day was our Solomon, the very peace of Jerusalem, *born*; and though he were not *born among us*, yet he was *born to us*, and for the good and welfare of both State and Church; and can you do other than [...] "pray for peace", in the *day*, nay, *nativity*, the very *birth-day*, of both *Peace* and the *Peace-maker*? (*ibid.*: 15; my italics).

The peroration is concluded by the masked reproach: "Certainly *so unnatural* to your prince, *so unthankful* to God you cannot be" (*ibid.*). We do not know how many hearers were moved by Laud's words, but certainly James I was moved by their pathos, since, as has been underlined, "ten days after preaching this sermon, James granted him the bishopric of St David's" (McCullough 1998: 139).

Laud's second printed sermon was preached at Whitehall on the 24th of March 1621 (1622), "being the day of the beginning of his Majesty's most gracious reign". The text was on Psalm, XXI, 6, 7: "For Thou hast set him as blessings for ever: Thou hast made him glad with the joy of Thy countenance. Because the King trusteth in the Lord: and in the mercy of the most High he shall not miscarry". All the first part of the exordium is concerned with blessing and the preacher explains with a series of metaphors the divine character of kings placed as a blessing between heaven and earth:

But a King is given as a “blessing” to others, when in the riches of God’s grace upon him, he is made [...] a *mediate fountain of God’s goodness and bounty streaming to the people*. [...] For mark the heavens, and the earth will learn. God did not place *the sun* in the heavens only for height, but that it might have power to “bless” the inferior world, with beams, and light, and warmth, and motion. (Laud 1847, I: 36; my italics)

Kingship received its celebration. In the same page, Laud, in the manner of Andrewes and of James I, added:

[...] the King’s “blessing”. He above, and this drops from him. In this like God, *whose immediate Vicegerent* he is; (*ibid.*; my italics)

The metaphor of “vicegerency” recurs, with a nuance, in two other sermons preached under the reign of Charles I at the opening of his first two Parliaments. In sermon III we read:

For these three, God, the King and the Church, that is, God, His Spouse and *His Lieutenant upon earth*, are so near allied [...] (*ibid.*: 79; my italics)

And in sermon IV:

The King is *God’s immediate lieutenant upon earth*; and therefore one and the same action is God’s by ordinance, and the King’s by execution. (*ibid.*, 94; my italics)

In the same sermon preached in June 1625, the metaphors of the king as a “fountain” and of the king as the “sun” return. It was the first Parliament of Charles I and “the divergence between King and subjects in the matter of policy was already plain. The King was committed to a foreign policy which Parliament had already condemned, and now, what with the expenses of the war, the extravagance of the old King, and the costs of the new reign in funeral, pensions, and an impending coronation, [...] was applying to Parliament to finance the policy of which it disapproved” (Trevor-Roper 1965: 72). In that difficult situation Laud was called to preach. And he strongly supported the royal prerogative to govern and make laws:

All judges, and courts of justice, even this great “congregation,” this great council, now ready to sit, receive power and influence from the King, and are dispensers of his “justice”, [...] the *King, the fountain of “justice” under God* [...] *The King is the sun*. He draws up some

vapours, some support, some supply from us. It is true; he must do so. For, if the sun draw up no vapours, it can pour no rain, and the "earth" may be too hard, as well as too soft and too "melting". (Laud 1847, I: 100-101; my italics)

The times were bad and the tension in Laud's sermons was high. We have found only one passage, in sermon V, where the tension loosens and the preacher uses an exemplum taken from domestic and family life to illustrate his text. The sermon was preached on the 5th of July 1626 "before the King and the nobility, at Whitehall", as Laud wrote in his *Diary*, on occasion "of a solemn Fast appointed, partly upon account of the pestilence yet raging in many parts of the kingdom, partly on account of the danger of enemies threatening us". (Laud 1847-60, III: 192-193)

The text was on Psalm LXXIV, 22: "Arise, O God, plead, or maintain Thine own cause: Remember how the foolish man reproacheth, or, blasphemeth Thee daily" (*ibid.*: 121). Explaining the prayer "Arise, O God", Laud says:

God sometimes, in His providence over us, is *dormienti similis*, like to a man that sleeps [...] Whereas He doth, but as earthly parents sometimes do with lesser children, hide themselves that they may be sought. And the more their children cry at their absence, the stronger argument they draw of their love, and joy in their very tears to see they cannot call but crying. And poor infants, they cry because they know no safety but in their mother's arms. And certainly no safety for us but in the hand of God; and therefore it is time to call, that God would be found of us, and "arise to succour us." (*ibid.*: 126-127)

But this was just a relaxing pause in Laud's sermons. Their leit-motiv is unity and peace both in State and Church, as is testified once again by sermon VI, preached at Westminster on the 17th of March 1628, at the opening of Charles's third and last parliament on the text "Endeavouring to keep the unity of the Spirit in the bond of peace", *Ephesians*, IV, 3, a text which, as it has been observed, "was more optimistic than appropriate" (Ashley 1956: 59). A sermon, indeed, could hardly change the strong opposition of the Parliament to an unpopular royal policy, but notwithstanding this, the preacher did what was in his power to warn his hearers against the dangers of dissension and discord. His tone was vehement, as in this passage where parallelism is set off by alliteration:

I press "unity" hard upon you: – pardon me this zeal. O *that* my thoughts could speak *that* to you *that* they do to God; or *that* my

tongue could express them but such as they are; or that there were an open passage that you might see them, as they pray faster than I can speak for "unity." (Laud 1847, I: 160; my italics)

The preacher's vehemence reaches its peak when, after having declared with a paronomasia that "*faction* is a *fraction* too" (*ibid.*: 165), he confesses with crude metaphors:

For my part, death were easier to me, than it is to see and consider *the face of the Church of Christ scratched and torn, till it bleeds in every part*, as it doth this day; and the "*coat of Christ*," which was *once spared by "soldiers, because it was seamless," rent every way*, and which is the misery of it, by the hand of the priest [...] (*ibid.*; my italics).

But Laud's warnings were useless. The Parliament inquired in all civil and ecclesiastical matters which differed from its opinions. "Resolutions were passed against unparliamentary taxation, arbitrary imprisonment and the billeting of soldiers and incorporated, on the suggestion of Sir Edward Coke, in a Petition of Right" (Trevor-Roper 1965: 84). At last on March 10, 1629, the Parliament dissolved. Thus began the eleven years of what has been called the "tyranny" of Charles and Laud.

Two years after the dissolution of the Parliament, Laud preached his last printed sermon. It was delivered at Paul's Cross on March 27, 1631, on the anniversary of King Charles's inauguration. It was on the text "Give the King Thy judgments, O God, and Thy righteousness unto the King's Son", Psalm LXXII, 1. The text is a prayer and the preacher, as if he wishes to apologize, affirms: "My text, I told you, is a prayer [...] The age is so bad, [...] I hope I shall offend none by praying for the King" (*ibid.*: 188). But the sermon is not only a prayer, it is also a reiterated exhortation to the audience to trust the King against the sins of the time: "unthankfulness", "murmuring" and "disobedience". "The age is so bad" and Laud vehemently warns his hearers with the recurring anaphora which is the leit-motiv of the sermon:

Take heed, I heartily beg it of you – I say it again, take heed, I heartily beg it of you – that no sin of unthankfulness, no base, detracting, murmuring sin, possess your souls, or whet your tongues, or sour your breasts, "against the Lord, and against His anointed." (*ibid.*: 195; my italics)

And again:

[...] *the age is so bad*, [...] And some, for they are but some, are so waspishly set to sting, that nothing can please their ears, unless it sharpen their edge against authority. *But take heed* [...] (*ibid.*: 202; my italics)

In the conclusion, the preacher repeats his warning:

Take heed, – I beseech you, take heed [...] *Let not the sins of the time, murmuring, and disobedience, possess any.* (*ibid.*: 211; my italics)

A modern historian commented apropos: “His [Laud’s] adjurations were pointed and precise, his irony heavy, his threats explicit” (Maclure 1958: 112).

The sermon is concluded, as usual, with invocations to God generally introduced by the anaphora *that*, as in this passage, which I like to quote for the familiar metaphor of the King as the “sun”:

And pray to Him *that* He would still preserve “the King”, and *that* His loving-kindness may embrace “the King’s Son”. *That* so no cloud, no confused darkness, may be spread over this kingdom; *that* no cloud arising from your ingratitude to God may obscure the King; nor no eclipse caused by popular lunacy may befall the “King’s Son”. For in this the King and the “King’s Son” are like the *sun* in the firmament [...] (*ibid.*; my italics)

4. Conclusion

This last sermon closes the circle. As we have seen, from Laud’s first sermon to this last one there has been coherence of structure, of themes and of style. As we have tried to show, Laud’s style is plain though not free from rhetorical devices deriving from his rhetorical education. Mitchell affirmed apropos of the “pulpiteers” of the seventeenth century: “While the importance of the rhetorical foundation of their work must be kept in mind, the consideration of the personal factor and the influence of the theological party to which particular preachers belonged are of still greater importance” (Mitchell 1932: 133). As regards the influence of the theological party, as we have seen, Laud followed Andrewes and his party both in the content and structure of his sermons, but as regards the personal factor he followed his own inclination to the point that “his earnestness and simplicity of style [...] resemble Puritan models of preaching” (Davies

1986: 193). We know that Andrewes and Laud were different : “Andrewes was a man after James’ own heart : one who, in the serene detachment of an assured position and a clear conscience, displayed his learning and advanced his theories without disturbing the world by any dangerous attempt to apply them” (Trevor-Roper 1965: 30-31), while Laud was a grave and practical man, a man “prepared to endure the dust and the heat, the opposition and the hatred” (*ibid.*). Consequently, unlike Andrewes, whose style was characterized by word-play and chain-like sequences of synonyms which illuminated the multifarious meaning of his texts, Laud’s style is plain and rational, reflecting his thought and his direct approach to life and texts.

References

- Andrewes, L., 1841-1843, *Ninety-Six Sermons by the Right Honourable and Reverend Father in God, Lancelot Andrewes, Sometime Lord Bishop of Winchester. Published by His Majesty's Special Command*, Parker, Library of Anglo-Catholic Theology, Oxford, 5 vols.
- Ashley, M., 1956, *England in the Seventeenth Century (1603-1714)*, Penguin, Harmondsworth.
- Blench, J.W., 1964, *Preaching in England in the late Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Blackwell, Oxford.
- Carlton, C., 1987, *Archbishop William Laud*, Routledge & Kegan Paul, London and New York.
- Davies, H., 1986, *Like Angels from a Cloud. The English Metaphysical Preachers 1588-1645*, Huntington Library, San Marino.
- Eliot, T.S., 1926, "Lancelot Andrewes", in F. Kermode (ed.), 1975, *Selected Prose of T.S. Eliot*, Faber & Faber, London, pp. 179-188.
- Haller, W., 1957 (3rd), *The Rise of Puritanism or, the Way to the New Jerusalem as Set Forth in Pulpit and Press from Thomas Cartwright to John Lilburne and John Milton, 1570-1643*, Columbia University Press, New York.
- Hutton, W. H., 1896, *William Laud*, Methuen, London.
- Iamartino, G., 1986, *Vizi capitali e pianeti in un sermone del Cinquecento inglese*, Vita e pensiero, Milano.
- Laud, W., 1847, *Sermons* in W. Scott and J. Bliss (eds.), 1847-1860, *The Works of the most Reverend Father in God William Laud D.D., Sometime Lord Archbishop of Canterbury*, Parker, Library of Anglo-Catholic Theology, Oxford, 7 vols., vol. I.
- Maclure, M., 1958, *The Paul's Cross Sermons 1534-1642*, University of Toronto Press, Toronto.
- McCullough, P., 1998, *Sermons at Court, 1559-1625. Politics and Religion in Elizabethan and Jacobean Preaching*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mitchell, W.F., 1932, *English Pulpit Oratory from Andrewes to Tillotson*, S.P.K.C., London.
- Mortara Garavelli, B., 1989, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Nocera Avila, C., 1980, "La teoria del diritto divino dei re nei Sermoni di William Laud (1573-1645)", *Quaderni Catanesi di Studi Classici e Medievali*, II, 4, pp. 751-795.

- Pooley, R., 1981, "Anglicans, Puritans and Plain Style" in Barker, F. *et alii* (eds), *Literature and Power in the Seventeenth Century*, University of Essex, Colchester, pp.187-200.
- Richardson, C. F., 1928, *English Preachers and Preaching 1640-70. A Secular Study*, Macmillan, New York.
- Scott, W., 1847, "Editor's Preface" to Laud's *Sermons* quoted above.
- Trevor-Roper, H.R., 1965 (2nd), *Archbishop Laud 1573-1645*, Macmillan, London.
- Welsby, P.A., 1958, *Lancelot Andrewes 1555-1626*, S.P.C.K., London.

VINCENZO ORIOLES

ATTRAVERSO PASOLINI. LA VISIONE PLURILINGUE
DALLA LETTERATURA ALLA LINGUISTICA

1. Premessa

La familiarità di Pier Paolo Pasolini con i temi linguistici, le sue non rare incursioni in una frontiera disciplinare che sentiva particolarmente vicina, sono stati fatti oggetto di attenzione in più sedi e con la consueta lucidità da Tullio De Mauro (cfr. soprattutto De Mauro 1985b). La tesi in base a cui un nuovo italiano “tecnologico”, impersonalmente funzionale fosse in procinto di soppiantare il tradizionale codice “umanistico”; l’atteggiamento scettico circa la possibilità di salvaguardare forme espressive (come ad esempio il dialetto e in genere le alterità linguistiche) incompatibili con i processi di omologazione sentiti ormai come irreversibili; una sensibilità istintivamente e biograficamente attenta al plurilinguismo¹, erano tutti fattori che lo ponevano in una condizione di felice contiguità con le pertinenze linguistiche, magari a volte usate con approssimazione ma sempre presenti nella sua riflessione.

Dalla ampia messe di spunti che rientrano in questa ben definita linea di interessi, ho scelto il segmento di quella che oggi amiamo caratterizzare come diversità linguistica, individuando due partizioni: la prima chiama in causa il recepimento pasoliniano non solo dei motivi interpretativi ma anche degli stessi moduli metalinguistici cari a Gianfranco Contini, la cui influenza sulla maturazione critica di Pasolini è universalmente riconosciuta come risolutiva (il carattere decisivo di tale incontro è sottolineato tra gli altri da Monti 1985); il

¹ “Le diverse realtà idiomatiche sono per lui davvero, in senso biografico e proprio, altrettante (per dirlo con Wittgenstein) ‘forme di vita’. Credo che questa radice vitale, biografica, dell’esperienza dell’eterogeneità linguistica italiana non vada trascurata, come elemento di forza e caratterizzazione dell’esperienza creatrice e della riflessione critica di Pasolini” (De Mauro 1976, p. 250 della rist. 1977).

secondo nucleo concettuale concerne una serie di tipi terminologici in vario modo legati al plurilinguismo e alla variabilità interna ai sistemi linguistici. In questo interessante scavo documentario ci ha soccorso uno strumento ormai ineludibile della ricerca lessicografica come il GRADIT che tra i mille suoi meriti annovera quello di consentirci, anche attraverso il CD, di riordinare e riaggregare tutte le forme aventi un denominatore comune: ed in questo caso ci premeva acquisire tutti i lemmi nel corpo dei quali figurasse un espresso riferimento al nome di Pasolini, come fonte di prima attestazione.

Sono intimamente convinto che la mia opzione non dispiacerà al festeggiato la cui produzione scientifica, posta all'intersezione tra creazione letteraria e dimensione espressiva, ripropone con esiti lusinghieri questo motivo tematico.

2. La ricezione pasoliniana delle categorie di Gianfranco Contini

plurilinguismo (1954)

In altra sede² abbiamo avuto modo di evocare il singolare itinerario del tipo terminologico *plurilinguismo* che, prima di diventare un modulo descrittivo della linguistica, esplicava una ben precisa funzione nel vocabolario della critica letteraria come costruito atto a designare la pratica stilistica di autori propensi ad alternare nel medesimo testo una "pluralità di toni e di strati lessicali". Era stato in particolare Gianfranco Contini a imperniare un suo fortunato saggio (Contini 1951) sull'antitesi fra *unilinguismo* petrarchesco e *plurilinguismo* dantesco ascrivendo all'autore del *Canzoniere* una tonalità media e costante ed una uniformità di registro e caratterizzando per contro Dante come l'alfiere del *plurilinguismo* sottintendendone la "disponibilità ad accogliere elementi di provenienza disparata" (Marazzini 1994, p. 194): latinismi, forestierismi, termini 'plebei', parole toscane e non toscane. I due schemi espressivi sarebbero stati ben presto elevati a categorie generali che attraversano l'intera cultura letteraria italiana³. Riportiamo il passaggio cruciale ai fini della tematizzazione del costruito⁴.

² Mi riferisco apparso al lavoro su *Genesi, vicende e 'statuto' del termine plurilinguismo* originariamente pubblicato con il titolo *Precisazioni sul plurilinguismo* in «Incontri Linguistici» 15 (1992), pp. 145-151 e ora compreso in Orioless 2006, pp. 199-207.

³ Il rimando a Contini è espressamente evocato dal GRADIT s.v.

⁴ L'acquisto della pertinenza linguistica può essere invece databile al 1963,

Dei più visibili e sommarî attributi che pervengono a Dante, il primo è il plurilinguismo. Non si allude naturalmente solo a latino e volgare, ma alla poliglottia degli stili e, diciamo la parola, dei generi letterari (Contini 1951, rist. 1970, p. 171).

Importante in questa sede sottolineare il ruolo di Pier Paolo Pasolini, che si appropria precocemente (1954) della lettura di Contini e le garantisce risonanza. Ecco il passo in cui viene professata una esplicita adesione all'interpretazione di Contini:

Il barocco di Gadda è un barocco realistico: categoria di stile anteriore (anzi!) al Seicento: si trova nella costante della letteratura italiana che il Contini definisce plurilinguismo, in antitesi all'unilinguismo petrarchesco, cioè quella lingua assoluta, e quasi astorica nella sua suprema purezza, che si è sempre posta come modulo della letteratura italiana-fiorentina⁵.

plurilinguistico (1965)⁶

Alludendo all'espressivismo dantesco, Pasolini parla di "allargamento plurilinguistico" fin dal 1965 in un intervento raccolto originariamente in *Empirismo eretico* e ora compreso nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, p. 1379, consentendoci un discreto guadagno cronologico rispetto alla datazione fatta valere dal GRADIT, che segnala come 'atto di nascita' del derivato il 1970. Il precedente pasoliniano è ancor più interessante ove si consideri che solo quattro anni dopo Manlio Cortelazzo (1969, p. 140 n. 188), avrebbe adottato la formazione aggettivale come resa di ingl. *multilingual*⁷.

come si evince dall'incorporazione del termine nell'indice tematico della *Storia linguistica dell'Italia unita* di Tullio De Mauro: sono due i rimandi interni; il primo alla p. 17, ove si fa riferimento all'alloglossia e in particolare al quadrilinguismo, e il secondo alle pp. 298-301 in sede di documento n. 19 relativo a *Il francese in Piemonte, il tedesco in Alto Adige; politica e legislazione linguistica*.

⁵ Il passaggio è ricavato da Gadda, *Le novelle dal Ducato in fiamme* (1954), riproposto in *Passione e ideologia* (ediz. 1985, pp. 274-275; 1. ediz. 1960, p. 313) e compreso nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, p. 1050; l'occorrenza è addotta come fonte dal GDLI s.v. *plurilinguismo*.

⁶ Il GRADIT dedica un lemma a parte anche alla forma avverbale *plurilinguisticamente* datandola al 1995.

⁷ Presente in W. Bright, *The Dimension of Sociolinguistics*. Intr. a *Sociolinguistics*. Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conferenze 1964, The Hague 1966, p. 13, chiamato in causa da Cortelazzo.

Vale la pena riportare un secondo testo pasoliniano del 1972, molto significativo nella sua densità e coerenza con tutta la costellazione metalinguistica legata al plurilinguismo:

C'è un magnifico schema, inventato da Gianfranco Contini, e elaborato poi in molti modi diversi, per cui la letteratura italiana si dividerebbe in plurilinguistica o dantesca e monolingustica o petrarchesca (passaggio attinto dall'articolo intitolato *Leo Pestelli*, Perdicca, originariamente apparso su «Il Tempo» del 10 dic. 1972, riproposto in *Descrizioni di descrizioni*, ripreso infine in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* II, pp. 1699-1704: in quest'ultima raccolta la citazione si legge a p. 1700).

poliglottia (1952)

È vero che il GRADIT s.v. fissa al 1835 l'introduzione del termine, ma la sensazione è che questa data rimandi piuttosto alla condizione del poliglotta, ossia alla conoscenza di più lingue su base erudita. Se invece volessimo rifarci al valore di "presenza, in una lingua letteraria, di forme di diversa origine e derivazione" (in aderenza alla definizione dal GDLI s.v.) dovremmo confrontarci con la risemantizzazione operata a partire da Contini 1951 (v. sopra alla voce *plurilinguismo*). Nel solco di questa connotazione continiana si collocherà allora l'occorrenza pasoliniana tratta da *La poesia dialettale del Novecento* (1952), poi in *Passione e ideologia*, p. 105 e ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, p. 825: "Nel romagnolo di Guerra non c'è traccia di poliglottia, né di macheronico, né di complessità di toni".

unilinguismo (1954)

La formazione ricorre presso Pasolini nello stesso contesto in cui figura *plurilinguismo*; se ne riscontra una seconda testimonianza in un altro intervento giovanile del dic. 1954, riedito nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, p. 575.

Anche qui abbiamo a che fare con una dipendenza continiana: il tipo terminologico, ignorato dal GRADIT, figura infatti nel saggio fondazionale di Contini 1951, rist. 1970, p. 173: "In primo luogo, dunque, unilinguismo, se non è dir troppo" (con riferimento alla cifra espressiva del Petrarca).

monolinguisimo (1965)

Una variante del tipo *unilinguismo* è affidata al confisso *mono-* che

si presta a generare una serie di comode alternative sinonimiche. È attestato a partire da un intervento del 1965 raccolto in *Empirismo eretico* e poi ripubblicato nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, p. 1389: "La contrapposizione di plurilinguismo dantesco a monolinguismo petrarchesco".

monolinguistico (1952)

L'occorrenza pasoliniana è qui estratta da *La poesia dialettale del Novecento*: "In cui (e ci serviamo qui dei termini di un bellissimo studio di Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*) un canone monolinguistico, complesso e mediato, di origine petrarchesca...", p. 716 dell'edizione compresa nella silloge *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I. Una successiva attestazione (1972) si legge nella stessa fonte già utilizzata a proposito della voce *plurilinguistico*.

trilinguismo (1957)

L'occorrenza pasoliniana che qui si fa valere è tratta da *La confusione degli stili*: "Con la complicazione che, oggi, si dovrebbe meglio parlare di trilinguismo: dialetti negli strati popolari, *koinè* nella borghesia di recente formazione, gergo letterario nelle *élites* intellettuali" (ripreso in *Passione e ideologia* p. 331 = *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, p. 1074).

Se si guarda alla datazione del GRADIT (1961 s.v.), siamo in grado di far valere una precoce documentazione del derivato che risale al XIX vol. (1933) della *Enciclopedia Italiana*: è ricavabile dalla sezione *Dialetti non italiani*, s.v. *Italia*, p. 932 (sottosezione *Dialetti romeni*, redatta da Carlo Tagliavini). Ma anche se l'uso da parte di Pasolini non è spendibile in termini di precorrimiento lessicografico, esso acquista notevole rilevanza in quanto estende lo statuto della condizione trilingue alla coesistenza di tre varietà entro una stessa lingua.

3. Altri costrutti attinenti al plurilinguismo e alla diversità linguistica

francofonia (1965)

In un articolo apparso originariamente su «Il Giorno» del 3 marzo 1965 (ripreso in *Empirismo eretico*, p. 34 e anche in *Saggi sulla*

letteratura e sull'arte I, p. 1278) Pasolini parla di "francofonia abbastanza ortodossa", anche se con un valore neutro di "prerogativa di parlare francese" e non ancora nel senso di collettività costituita dai popoli parlanti francese (così come definito da Raffi 1984, p. 105).

osservatorio linguistico (1965)

Tra i moduli terminologici della politica linguistica rientra il tipo *osservatorio linguistico* utilizzato in riferimento a istituzioni di ricerca e di analisi deputate alla sistematica ricognizione di fenomeni e tendenze linguistiche di un determinato paese o comunità. Se l'espressione era stata popolarizzata da Tullio De Mauro, *Per l'osservatorio linguistico-culturale italiano: apologia per un ritardo*, «Linguaggi» numero unico, gennaio 1984, pp. 11-13, l'antecedente ispiratore dell'espressione è l'uso fattone da Pasolini, *Vagisce appena il nuovo italiano nazionale* «Il Giorno» 2 febr. 1965:

In Italia non esistono osservatori linguistici, neanche credo nelle riviste specializzate, che regolarmente, sistematicamente, si pongano come rilievi socio-linguistici, e, con la puntualità dei bollettini meteorologici che dicono «Che tempo fa», ci dicano «Che lingua fa» (ripreso in O. Parlangeli, a cura di, *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1971, p. 169 e confluito in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, p. 1282).

Raccogliendo tale istanza nella concreta pratica istituzionale si sarebbero costituiti con il nome di *osservatorio* alcuni organismi scientifici aventi la prerogativa di programmare e coordinare tutte le iniziative finalizzate alla tutela e alla promozione delle parlate locali in comunità di lingua minoritaria: mi limito qui a ricordare l'*Osservatorio regionale della lingua e della cultura friulane* costituito nell'ambito del Friuli Venezia Giulia ai sensi dell'art. 15 della Legge Regionale 22 marzo 1996, n. 15 («Norme per la tutela e la promozione della lingua e della cultura friulane e istituzione del servizio per le lingue regionali e minoritarie») e l'*Osservatorio regionale per la cultura e le lingua sarda*, regolato dalla Legge Regionale 15 ottobre 1997, n. 26 («Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna»). Si tratta in definitiva di strutture impegnate nella ricognizione degli equilibri linguistici di una determinata area e nella definizione degli interventi di *language planning*.

sociolinguistico (1964); *sociolinguista* (1965)

La sociolinguistica è un campo disciplinare che si afferma in ambito anglofono attorno al 1960 ma che in Italia si radicherà solo dopo un decennio. Non a caso la serie terminologica che vi si ispira è registrata nel GRADIT con lo scorcio degli anni Sessanta, rispettivamente al 1968 per *sociolinguistica*, al 1969 per l'agg. *sociolinguistico* e il sost. *sociolinguista*.

È dunque degno di nota che Pasolini maneggi il tecnicismo fin dal 1964, quando lo reperiamo in *Nuove questioni linguistiche* nella forma *socio-linguistico*: “Diamo dunque uno sguardo socio-linguistico al panorama italiano di questi anni” (p. 1258 della riedizione nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte I*)⁸. In realtà, a conferma dell'uso intuitivo e disinvolto che Pasolini fa dell'apparato concettuale della linguistica, bisognerà convenire che in questa citazione egli chiama in causa non tanto l'intersezione tra metodi della linguistica e delle scienze sociali quanto la provenienza di larga parte di tecnicismi dalla sociologia. Per giungere al consapevole impiego metalinguistico del tipo terminologico in ambito italiano bisognerà attendere ancora un anno, quando ne avrebbe fatto uso Martinet 1965, p. 167 (“punto di vista socio-linguistico”; “situazione socio-linguistica”); cfr. poi anche Labov 1968 (trad. it.), p. 294: “struttura socio-linguistica”.

Quanto a *sociolinguista* la sua adozione ricorre nell'articolo apparso il 6 marzo 1965 con il titolo *Diario linguistico* (riproposto in *Empirismo eretico*, p. 45 e poi nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte I*, p. 1295) laddove si giustappone al linguista il *socio-linguista*.

translinguistico (1966)

Registrato dal GRADIT nell'accezione di “che coinvolge più lingue o linguaggi” con rinvio, ai fini della prima attestazione, a *Empirismo eretico*. In realtà, anche in questo caso, Pasolini non è l'onomaturgo ma il veicolatore del modulo continiano che il critico aveva a suo tempo coniato con allusione alla creatività lessicale di Dante (si cita da Contini 1951, rist. 1970, p. 175):

Il teoreta del volgare illustre era proprio quello che nell'altoforno della sua *comedia* era riuscito a essere iperdialettale (“e andavamo

⁸ Per una attestazione dell'anno successivo si rimanda al passaggio testuale richiamato per la voce *osservatorio*.

introcque", il ribobolo becero notato d'infamia nel trattato), così com'era riuscito a essere, se è lecito dire, translinguistico ("s'io m'intuassi, come tu m'inmii").

sottocodice (1971)

La testimonianza pasoliniana di per sé costituirebbe una anticipazione degna di nota rispetto alla data fatta valere dal GRADIT (1972 s.v.): Pasolini fa infatti uso del tipo terminologico, con riferimento alla lingua speciale del calcio, ne «Il Giorno» del 3 gennaio 1971, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* II, p. 2546: "Ogni lingua, però, è articolata in varie sottolingue, di cui ognuna possiede un sottocodice...".

In questo specifico caso Pasolini si appropria di un modulo metalinguistico jakobsoniano già utilizzato, nella forma *sotto-codice*, in sede di versione italiana dei *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 184-185: "Senza dubbio, in ogni comunità linguistica, e in ogni soggetto parlante esiste un'unità di lingua, ma questo codice globale riflette un sistema di sotto-codici interrelati; ogni lingua involge più sistemi simultanei ciascuno dei quali è caratterizzato da una funzione differente"⁹. Si tratta per l'esattezza del contributo *Linguistica e poetica*, apparso in ediz. originale nel 1960, da cui estraggo la corrispondente formulazione in lingua inglese: "No doubt, for any speech community, for any speaker, there exists a unity of language, but this over-all code represents a system of interconnected subcodes; each language encompasses several concurrent patterns which are each characterized by a different function".

tecnicistico (1964)

Ancora nelle *Nuove questioni linguistiche* (1964) rintracciamo un'attestazione del derivato *tecnicistico* che il GRADIT s.v. registra con il 1978. Proseguendo infatti l'argomentazione sviluppata nel testo della prima occorrenza di *sociolinguistico*, Pasolini, all'atto di analizzare la sua stessa "prosa enunciativa" e l'elevata incidenza di tecnicismi che la caratterizza, ne passa in rassegna le sorgenti alimentatrici ammettendo che essi "provengono qui non tanto dalla scienza linguistica, quanto dalla sociologia per la maggior parte: il resto da altri linguaggi tecnicistici, i più disparati" (*Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, p. 1258).

⁹ Nell'ambito dell'edizione italiana dei *Saggi* di Jakobson si scorgono ulteriori occorrenze del tecnicismo anche nel lavoro di cui a p. 46 ss.; ad es. alle pp. 52 e 55.

Riferimenti bibliografici

Repertori

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana* a cura di S. Battaglia e G. Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002.

GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'Uso* ideato e diretto da Tullio De Mauro, con la collaborazione di G. C. Lepschy e E. Sanguineti, 6 voll., Torino 1999 (con CD-Rom edito nel 2000); supplemento *Nuove parole italiane dell'uso del Grande dizionario italiano dell'Uso*, Torino, Utet, 2003 (con CD-Rom aggiornato).

Opere di Pier Paolo Pasolini

Raccolte

Passione e ideologia (1948-1958). Saggio introduttivo di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1985 (1. ediz. Milano, Garzanti, 1960).

Empirismo eretico, Milano, Garzanti, 1972.

Descrizioni di descrizioni, a cura di G. Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1979.

Saggi sulla letteratura e sull'arte I, II = *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude con un saggio di Cesare Segre, 2 voll., Milano, Mondadori, 1999.

Singoli scritti

Nuove questioni linguistiche, «Rinascita» 26 dic. 1964, riproposto in *Empirismo eretico*, pp. 9-28 e poi nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, pp. 1245-1270.

Altri riferimenti bibliografici

Contini 1951 = G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone» II (aprile 1951), pp. 3-26 rist. con il titolo *La lingua del Petrarca* in AA.VV., *Il Trecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 93-120, e in F. Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di G. Contini. Annotazioni di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964, pp. VII-XXXV ed ancora in *Varianti e altra linguistica*. Una raccolta di saggi (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192.

Cortelazzo 1969 = M. Cortelazzo, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, I, Problemi e metodi, Pisa, Pacini, 1969.

De Mauro 1976 [1977] = T. De Mauro, *Pasolini: dalla stratificazione*

- delle lingue all'unità del linguaggio, «Paese Sera» ott. 1976, apparso anche, con il titolo *La ricerca linguistica*, come intervento nel dibattito *Pasolini un anno dopo*, in «Nuova generazione» 19, 15 (1976), pp. 23-24; ripubblicato in *Le parole e i fatti. Cronache degli anni settanta*, Roma, Editori Riuniti («Argomenti» 75), 1977, pp. 247-253.
- De Mauro 1985a [1987] = T. De Mauro, *Pasolini critico dei linguaggi*, in *Pier Paolo Pasolini*, a cura di R. Tordi, «Galleria» 35/1-4 (gennaio-agosto 1985), pp. 7-20, ripreso in *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1987², pp. 153-169.
- De Mauro 1985b [1987] = T. De Mauro, *Pasolini linguista*, «The Italianist» 5 (1985), pp. 66-76), riproposto in *L'Italia delle Italie* cit., pp. 171-184.
- Labov 1968 = W. Labov, *Il meccanismo dei mutamenti linguistici*, «Rassegna italiana di Sociologia» 9 (1968), pp. 277-300, trad. it. di *On the Mechanism of Linguistic Change*, in J. Alatis (ed.), *16th Annual Round Table Meeting*, «Georgetown University Monographs on Languages and Linguistics» 18 (ed. by Charles W. Kreidler), Washington, D.C., Georgetown University Press, 1965, pp. 91-114; riedito in più sedi tra cui *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, pp. 160-182.
- Marazzini 1994 = C. Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Martinet 1965 = A. Martinet, *La considerazione funzionale del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 1965 (ediz. orig.: *A Functional View of Language*, Oxford, Clarendon Press, 1962).
- Monti 1985 = R. Monti, *Lineamenti di una ricerca linguistica. Dal Friuli a "Le ceneri di Gramsci"*, in *Pier Paolo Pasolini*, a cura di R. Tordi, «Galleria» 35/1-4 (gennaio-agosto 1985), pp. 38-51.
- Orioles 2006 = V. Orioles, *Percorsi di parole*, seconda edizione riveduta, Roma, Il Calamo («Lingue, culture e testi» 5), 2006.
- Raffi 1984 = M. Emanuela Raffi, *Francofonia: note su una parola*, «Studi Francesi» 83 (1984), pp. 104-111.

A PROPOSITO DEL TERMINE *HIRCUS* IN PELAGONIO 212

Questo è quanto si legge nella seconda parte del cap. 212 (*Ad spleniticos*) dell'*Ars ueterinaria* di Pelagonio secondo l'edizione di K.-D. Fischer¹:

Si permanet tumor uentris, pectus cauteriari conuenit, inde intermisso triduo, id est die quinta, in pectore mensura digitos ternos hac atque illac †adhircis† et sic rursus cauteria. Obseruare autem debes ne uenam comburas.

tumor *Sarchiani* humor *R'* umor *r* || illhac *R'* || adhircis] adicis *Ihm*².

Com'è noto, successivamente alla pubblicazione dell'edizione di Fischer (che si basava fondamentalmente su un unico manoscritto, il Riccard. 1179 (*R*), copiato nel 1485 su commissione di Angelo Poliziano probabilmente da un esemplare piuttosto antico) fu scoperto da P.-P. Corsetti un secondo testimone, sia pur parziale, dell'opera: il cod. Einsiedeln, Stiftsbibliothek 304 (514) (*E*), databile all'VIII-IX sec.³. Ecco cosa si legge in *E* nella porzione di testo in cui Fischer

¹ Pelagonii *Ars ueterinaria*, ed. K.-D. Fischer, Leipzig 1980, *ad loc.*

² A beneficio del lettore si fornisce un breve *conspectus siglorum* limitato a questa porzione dell'apparato di Fischer (per un elenco completo cfr. Fischer, *ed. cit.*, pp. XLI-XLV): *R*: codex Riccardianus 1179 anni 1485ⁱ; *R'*: eiusdem codicis lectio correctione antiquior; *r*: eiusdem codicis lectio correctata manu scribae aut incerti; *Sarchiani*: Pelagonii *Veterinaria*, ex Richardiano codice excripta et a mendis purgata ab J. Sarchiano, Florentiae 1828; *Ihm*: Pelagonii *Artis ueterinariae quae extant*, rec. M. Ihm, Lipsiae 1892.

³ Cfr. P.-P. Corsetti, *Un nouveau témoin de l'Ars ueterinaria de Pelagonius*, 'RHT' 19, 1989, pp. 31-56. Per un dettagliato quadro della tradizione manoscritta di Pelagonio si veda V. Ortoleva, *Un nuovo testimone frammentario di Pelagonio e alcune considerazioni sulla tradizione manoscritta e sul testo dell'Ars ueterinaria*, 'RPL' 21, 1998, pp. 13-44.

aveva posto le *cruces*: *in pectore mensura digitos ternos hac atque illac hircis et sic rursus cauteria*. Esistono inoltre ampie porzioni di una traduzione greca dell'opera di Pelagonio conservate nel *corpus* bizantino degli *Hippiatrica*. Il passo in questione si rinviene tradotto in *Hipp. Ber.* 40,5: μετὰ τρεῖς ἡμέρας ἑκατέρωθεν ἀνὰ τρεῖς δακτύλους ἐπιμετροῦντα. Traduzione che non fornisce alcun aiuto per la risoluzione del nostro problema⁴.

Sul passo si è soffermato J. N. Adams nella sua monografia su Pelagonio⁵. Adams, partendo dal fatto che spesso in contesti analoghi viene prescritto di misurare una distanza di un certo numero di dita da un determinato punto a un altro (dove si sarebbero dovute concentrare le cure)⁶, riteneva che dietro (*ad*)*hircis* doveva celarsi un termine anatomico. Considerando poi che il termine *hircus* assume nel latino tardo il valore di «ascella»⁷, Adams concludeva che la lesione genuina fosse *ab hircis*: «conta nel petto tre dita da una parte e dall'altra a partire dalle ascelle».

Sul problema è tornata recentemente V. Gitton-Ripoll⁸. La Gitton-Ripoll partiva dalla considerazione che questo passo di Pelagonio è fonte di Veg. *dig.* 2,92,7-8, che si rinviene così pubblicato nell'edizione di Lommatzsch⁹:

⁴ Sul valore della traduzione greca, che si basa certamente su un testo inferiore a *E*, cfr. Ortoleva, *art. cit.*, spec. pp. 19-28.

⁵ J. N. Adams, *Pelagonius and Latin Veterinary Terminology in the Roman Empire*, Leiden – New York – Köln 1995, p. 394.

⁶ Adams citava Colum. 7,10,2 (*a clunibus*); Pelagon. 44,1 (*a summa iuba*); Id. 211,1 (*ab umbilico*).

⁷ Per le attestazioni cfr. *infra*. Tralascio naturalmente di discutere in questa sede le testimonianze secondo cui con *hirci* (o *hirqui*) si indicherebbero gli *oculorum anguli* (cfr. *ThlL*, s. v. *hircus*, 2822,34-40) rimandando a A. Ferraces Rodríguez, *Un faux terme d'anatomie: hirci oculorum anguli*, in *Maladie et maladies dans les textes latins antiques et médiévaux*, Actes du V^e Colloque International «Textes médicaux latins» édités par C. Deroux, Bruxelles 1998, pp. 215-227.

⁸ V. Gitton-Ripoll, *La chirurgie des chevaux dans l'Antiquité: étude lexicale des termes latins désignant le personnel soignant, les gestes chirurgicaux, les instruments spécialisés*, in *Manus medica. Actions et gestes de l'officiant dans les textes médicaux latins. Questions de thérapeutique et de lexique*, Actes du colloque tenu à l'Université Lumière-Lyon II, les 18 et 19 septembre 2001, études réunies par F. Gaide et F. Biville, Aix-en-Provence 2003, pp. 207-227, pp. 219-220.

⁹ P. Vegeti Renati *Digestorum artis mulomedicinae libri*, ed. E. Lommatzsch, Lipsiae 1903, *ad loc.*

Si uentris permanserit tumor, pectus cauteribus inurendum est. 8 Post quantum diem ternos digitos ab istis hac atque illac inurendum est iterum; obseruabis autem, ne uenam forte comburas.

permiserit *L* || potius *A* || cauteriis *ed. pr.* *A* || quinque dies *ed. pr.*
A || trinos *A* || abiccis *L* subiicis *ed. pr. om.* *A* sub istis *Gesn.* ||
 inurendus *L* || obuersabis *L* || autem ne *om.* *A* || ne uinam fortem *L*
 uenas *ed. pr.* *A*¹⁰.

La Gitton propendeva per accogliere nel testo di Pelagonio la lezione *ab istis* che leggeva nell'edizione di Lommatzsch. Ella infatti riteneva che accettando *ab hircis* la cauterizzazione sarebbe stata compiuta nel punto della giuntura della zampa con il fianco (cosa a suo parere mai riscontrata e difficile da praticare), mentre con *ab istis*, che si sarebbe dovuto riferire alla cauterizzazione effettuata quattro giorni prima (*pectus cauteriari conuenit*), i conti tornerebbero: «conta nel petto tre dita da una parte e dall'altra a partire dai punti prima cauterizzati».

Non è il caso di discutere se *ab istis* possa o no essere riferito a un'espressione assai più generica come *pectus cauteriari conuenit*, perché per risolvere definitivamente il problema basta stabilire correttamente il testo del passo vegeziiano:

Si uentris permanserit tumor, pectus cauteriis inurendum. 8 Post quantum diem ternos digitos ab hircis hac atque illac inurendus est iterum; obseruabis autem ne uenam forte comburas.

deest in γ || permanserit *WεAπ* : permiserit *LB* || pectus *LWεBπ*
 : pocius *A* || cauteriis *Wεζπ* : -ribus *L* || inurendum *LW* : i- est *εζπ*
 || post quantum diem *LW* : post v (quinque *ζπ*) dies *εζπ* || ternos
LWεBπ : trinos *A* || ab hircis *W* : abiccis *L* subiicis *π om.* *εζ* sub istis
*Gesn.*¹¹ || inurendus *LW* : -um *εζπ* || obseruabis *WεAπ* : obuersabis
L et obseruabis *B* || autem ne *LWπ* : ne *EB om.* *FA* || uenam *W* :
 uinam *L* uenas *εζπ* || forte *Wεζπ* : fortem *L* || comburas *LWEζπ* :
 combures *F*¹².

¹⁰ Per le sigle dei mss. cfr. Lommatzsch, *op. cit.*, p. 2.

¹¹ Vegetius, *De mulo-medicina. Gargilii Martialis Fragmentum*,... curante Jo. M. Gesnero, in *Scriptores rei rusticae ueteres Latini*, 2, Lipsiae 1735, *ad loc.* Cfr. anche Io. G. Schneider, *Commentarii ad Vegetii Renati Mulomedicinae libros sex*, in *Scriptorum rei rusticae ueterum Latinorum tomus quartus*, 4,2, Lipsiae 1797, p. 89: «Bene Gesn. emendabat ternos digitos sub istis sc. cauteriis».

¹² Per le sigle dei mss. non utilizzati da Lommatzsch cfr. V. Ortoleva, *La tradizione manoscritta della «Mulomedicina» di Publio Vegezio Renato*, Acireale 1996,

Ma allora da dove salta fuori *ab istis*? Probabilmente si tratta di una congettura di Lommatzsch (che non conosceva *W*) fondata sulla congettura *sub istis* di Gesner e sulla lezione *abiccis* di *L*¹³. Quindi, sulla base della testimonianza congiunta della tradizione di Pelagonio e del codice *W* di Vegezio, non c'è più alcun dubbio: la lezione corretta in entrambi i testi è *ab hircis* (come aveva già correttamente visto Adams)¹⁴. Mai inoltrarsi in problemi di critica testuale senza prima aver controllato bene l'intera tradizione manoscritta, verrebbe da dire.

Qualche ulteriore spiegazione merita il termine *hircus* nel senso di «ascella». J. Svennung¹⁵ (che era stato citato da Adams) aveva individuato tale significato in Pallad. 1,24,2: *inducunt* (scil. *columbae*) *alias si cymino pascantur adsiduo uel hirci alarum balsami liquore tangantur* e in Antid. Brux. 41: *si sub hirco scabies exierit*. Anche (ma non solo) sulla scorta di J. André¹⁶, a questi esempi si possono pure accostare Marcell. med. 18,20: *ad hircos et alas faetentes remedium*; Id. 18,22: *caro uitulina ... fetorem hirci taeterrimum tollit*; Porph. Hor. epist. 1,5,29: *ait arte discumbentium molestum esse odorem alarum* [*eorum qui hirci dicuntur*] ([] interpol.?). Schol. Hor. epod. 12,5: *se nec putorem narium nec hircorum ferre, quo illa laborabat. Ab hircorum enim fetore dicti sunt et olentes titilli*¹⁷. Un derivato di *hircus*, sempre nello stesso significato di «ascella», è *subhircus*, attestato in Isid. orig. 11,1,65: *Has quidam* (scil. *alas*) *subhircos uocant, propter quod in plerisque hominibus hircorum foetorem reddant* e in

pp. 7-13 (con l'avvertenza che il manoscritto indicato con *Ve* in quella sede è qui citato con la sigla *E*). Le lettere greche indicano: γ: consenso di *PU*; ε: consenso di *EF*; ζ: consenso di *AB*; π: *editio princeps* (Basileae 1528).

¹³ Così del resto la ritiene anche la Gitton, *art. cit.*, p. 227, n. 93.

¹⁴ Sull'estrema importanza della testimonianza di *W* per la *constitutio textus* dei *Digesta artis mulomedicinalis* e della *De curis boum epitoma* cfr. Ortoleva, *La tradizione...*, *cit.*, pp. 19-27 e 187-189.

¹⁵ J. Svennung, *Untersuchungen zu Palladius und zur lateinischen Fach- und Volkssprache*, Lund 1935, pp. 572-573.

¹⁶ J. André, *Le vocabulaire latin de l'anatomie*, Paris 1991, pp. 80-81.

¹⁷ Con queste ultime quattro attestazioni, tutte piuttosto tarde, si possono confrontare quei luoghi di autori più antichi in cui le ascelle maleodoranti sono in qualche modo accomunate al fetore dell'*hircus*: Plaut. *Pseud.* 738: *hircum ab alis* (scil. *sapit*); Catull. 71,1: *si quoi iure bono sacer alarum obstitit hircus*; Hor. epod. 12,5: *grauis hirsutis cubet hircus in alis*. Cfr. anche Sidon. epist. 3,13,8: *alarum specubus hircosis atque acescentibus*; Antid. Brux. 138: *ascellas hircoso line*. Si veda infine, in greco, Ar. Pax 810-813: Γοργόνες... τραγομάσχαλοι.

Gloss. II 364,53: μάλη ἀνθρώπου *subirco subala*¹⁸. André¹⁹ aveva accostato tale termine alle analoghe formazioni *subbrachium* (Isid. *orig.* 11,1,65), *subala* (Chiron 399; *Gloss.* II 364,53) e *subascella* (Orib. *syn.* 8,33 tit. *La*; Id. *eup.* 4,55 tit. *La*); Adams²⁰ aveva aggiunto *subilia* (Chiron 461), *superuena* (Chiron 682) e *supragamba* (Chiron 45). Del latino *subhircus* esistono inoltre delle continuazioni in sardo: *surbíkkū*, *sorbíkkū*, ecc.²¹. Va infine notato che i termini medici moderni *hircismus* (inglese), *hircisme* (francese), *ircismo* (italiano) indicano concordemente il «cattivo odore provocato dall'eccessiva traspirazione ascellare»²². E, ancora più eloquentemente, nella lingua inglese della medicina *hirci* significa «peli delle ascelle»²³. Fatti questi che ci dovrebbero indurre a riflettere sulla persistenza del lessico tecnico antico in quello moderno anche quando si assista alla (quasi) totale mancanza di continuazioni nelle lingue letterarie o parlate.

¹⁸ Cfr. anche quanto si rinviene in *Antid. Brux.* 41 (cit. *supra*).

¹⁹ *Op. cit.*, p. 81. Cfr. anche W. Goldberger, *Kraftausdrücke im Vulgärlatein*, 'Glotta' 18, 1929, pp. 8-65, p. 36.

²⁰ *Op. cit.*, pp. 394-395, n. 74.

²¹ Cfr. M. L. Wagner, *Dizionario etimologico sardo*, 2, Heidelberg 1962, pp. 447-448. Il fatto era stato adeguatamente messo in evidenza da André (*op. cit.*, p. 81), che citava *REW* 8360 e J. Sofer, *Lateinisches und Romanisches aus den Etymologiae des Isidorus von Sevilla*, Göttingen 1930, pp. 16-17, 158. È inoltre interessante riportare quanto nota Wagner a proposito dei derivati di *surbíkkū* (*op. cit.*, p. 448): «In alcuni paesi si dice per 'ascella': *suttasuérku* (Désulo); *suttasurbé?u* (Fonni, accanto a *survé?u*), ciò [cioè "cosa"] che rappresenta una specie di intensificazione dell'idea primaria».

²² La definizione si rinviene in S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 8, Torino 1973, s. v. Per il termine inglese, stranamente non registrato nell'*OED*, si veda a puro titolo d'esempio A. R. Tindall, *Medical Terms. Their Roots and Origins*, Lisse 1997, p. 49. Ho rinvenuto inoltre un'attestazione di *hircismus* nel senso generico di «fetore» in un'opera medica del XVIII sec. scritta in latino: D. M. Schurig, *Parthenologia historico-medica*, Dresdae et Lipsiae 1729, p. 286: «hircismus seu foetor».

²³ Cfr. ad es. R. Ribes – P. R. Ros, *Medical English*, Berlin 2006, p. 123.

ROBERTO OSCULATI

“ECCE HOMO!” (GIOVANNI 19,5):
L'ESSERE UMANO NELL'EVANGELO GIOVANNEO

Le più recenti interpretazioni dell'evangelo di Giovanni, un tempo sottoposto ad un analitico lavoro di dissezione, insistono sul carattere organico dell'opera. Il testo appare oggi sempre più dotato di una struttura organica che va sviluppandosi lungo il corso del racconto. Il suo linguaggio simbolico costruisce a poco a poco una tessitura coerente dove tutto si chiarisce e si coordina. L'idea teologica dominante, la manifestazione del divino nell'umanità di Gesù, è esposta attraverso una serie di prospettive continuamente rinnovate ed approfondite. Il cosiddetto prologo enuncia i temi dominanti, che poi vengono elaborati nei racconti e nei discorsi. La Bibbia ebraica viene continuamente ripensata e se ne vede il compimento nella figura enigmatica del figlio dell'uomo: in lui si svela quanto era stato lungamente nascosto nella storia di Israele e dell'umanità. La creazione, la colpa, l'elezione, l'esodo, la legge, il tempio, il sacerdozio, le feste, il sacrificio, la profezia e la monarchia, la grazia, la giustizia e la fede, la nozione infine del divino e dell'umano trovano la loro più piena realizzazione nelle parole e nelle opere del messia respinto ed ucciso.

Come lungo tutto l'itinerario drammatico della storia d'Israele, anche nella sapienza giovannea l'essere umano viene presentato nei suoi atteggiamenti contraddittori: colui che è posto al centro della creazione è pure un essere impastato di fango. Da questa sua duplice origine trae la sua inconsistenza, la sua arroganza, la pretesa di imporre ai suoi simili la legge di un volere subdolo e distruttivo. Egli si fa volentieri complice dell'antico serpente, maestro di inganni e di illusioni, infine artefice di morte. Il problema dell'essere umano è continuamente ripreso nella meditazione sapienziale di Giovanni. Negli eventi di Gesù di Nazaret e nella sua dottrina si rendono palesi i caratteri dell'umano, diviso tra due mondi spirituali, tra la vita e la morte, la verità e la menzogna, l'amore e l'odio, la grazia e la legge. Nell'intimo di ogni individuo la realtà assume un doppio volto e

richiama ad una scelta decisiva. Nessuna predisposizione collettiva lo esonera da una opzione che spetta alla libertà di ognuno. Tutte le vicende fondamentali della storia, quale la Bibbia la considera, si ripetono nella vita dei singoli e li chiamano a definire se stessi di fronte a scelte ultime: la figura del figlio dell'uomo è un criterio essenziale per esaminare la propria esistenza sottraendola a illusioni e compromessi. Di fronte a lui ogni costruzione sacrale e tradizionale si rovescia per mettere a nudo l'io più profondo.

La sapienza giovannea predilige esprimersi attraverso parole martellanti e spiegate sempre più intensamente fino a produrre la piena conoscenza di se stessi. Tra queste è presente con grande insistenza il termine 'anthropos', che designa l'essere umano nella sua più ampia generalità. Talvolta appare come una cifra che ricorda il tortuoso percorso della Bibbia ebraica dalla prima creazione alle attese escatologiche della profezia e dell'apocalittica. Ma soprattutto sembra che l'insistente ripetizione della parola richiami ogni ascoltatore o lettore a riconoscere se stesso nelle immagini del racconto evangelico. L'ultima occorrenza del termine è lasciata a Pilato, che proclama con solennità e con angoscia il suo verdetto: 'idou ho anthropos'. L'enigma dell'uomo e delle sue contraddizioni appare in tutta la sua asprezza in quella scena dove il potere e la violenza si intrecciano con l'innocenza e la sofferenza. Quella sentenza, che tante volte avrebbe ispirato anche le arti, è preceduta da una serie di occorrenze incisive spesso nascoste nelle pieghe del testo. Tutti gli esseri umani sembrano disporsi, con la loro fragilità ed incoerenza, attorno a colui che ne mostra la dignità proprio nel momento più tragico del suo itinerario. Il ripetersi della parola, assieme a molte altre formule caratteristiche dell'evangelo giovanneo, sembra delineare una sorta di umanesimo coinvolgente, emozionante e tagliente. L'esperienza dell'uomo, posto nelle sue condizioni estreme, è il luogo dove anche il divino prende forma e diventa ragione di vita.

1. Religione, politica, verità (*Giovanni 18,28-19,22*)

Il canto mattutino di un gallo conclude la prigionia notturna di Gesù presso le dimore dei sommi sacerdoti Anna e Caifa. Pietro ha negato per tre volte di essere stato compagno dell'arrestato, che, ormai solo, è condotto nella residenza del rappresentante più elevato del potere di Roma. Il pretorio delle genti è il luogo dove l'avventura messianica, sorta in Galilea e giunta a Gerusalemme, deve confron-

tarsi con chi domina tutto il mondo mediterraneo ed anche la piccola regione della Giudea. Il tema dominante delle scene ambientate nella residenza del procuratore è la regalità, il diritto di vita e di morte sugli esseri umani. Chi lo detiene in maniera sovrana? A quale legge è necessario piegarsi? Chi detta i canoni della giustizia? Secondo il racconto giovanneo Caifa ha fornito ai suoi colleghi il suggerimento di eliminare Gesù per evitare una sommossa popolare cui sarebbe sicuramente seguita la repressione romana (*Giovanni* 11,45-53). Forse questa interpretazione riflette gli avvenimenti che quarant’anni più tardi avrebbero portato alla distruzione di Gerusalemme e del tempio. Chi aveva voluto eliminare l’antico movimento messianico con questa motivazione non avrebbe poi saputo provvedere quando il pericolo sarebbe stato ben più grave. Come accade spesso nell’evangelo, i tratti dei personaggi che attorniano Gesù hanno un carattere ironico: molti difendono una realtà che sembra normale e non si avvedono né di un’altra di natura diversa, né della fragilità dei loro giudizi.

Uno dei tanti paradossi che accompagnano la vicenda mostra come il sommo sacerdote, atteggiato a uomo politico e disposto a provocare un assassinio, si riveli dotato di spirito profetico. Addirittura prepara quel sacrificio che porta a termine il culto di cui è il principale ministro e lo trasforma in un gesto definitivo a vantaggio di tutta l’umanità. Morte e vita si sfidano nel medesimo evento, odio e amore si incontrano, prudenza politica nazionale e universalità spirituale si intrecciano: la sacralità e l’infedeltà d’Israele giungono assieme al loro culmine e superano i loro usuali confini. La figura di Caifa si carica certamente di significati emersi nel corso di decenni di meditazione sulla fine orrenda di Gesù da parte dei suoi discepoli. L’insistenza sul pretorio, sul procuratore, sul lungo processo, sull’innocenza ripetutamente riconosciuta all’accusato, sull’ostilità dei capi religiosi, oltre i fatti difficilmente ricostruibili, riflettono la condizione della comunità cristiana ormai respinta dalla sinagoga e in cerca di una sua condizione autonoma di fronte al Cesare romano e ai suoi rappresentanti provinciali. Il problema del potere, della giustizia e della verità vanno ormai posti nei confronti della società delle genti, come esplicitamente indica l’*Apocalisse*. Analogamente la *Lettera agli ebrei* vorrà reinterpretare la religione del tempio, del sacerdozio e del sacrificio in un contesto universale e spirituale.

L’anonimo narratore osserva che le autorità giudaiche evitano di entrare nell’edificio delle genti per non incorrere in un’impurità rituale proprio il giorno antecedente la Pasqua. A differenza dei sinottici si tratta della terza festività pasquale celebrata da Gesù nel corso della

sua attività di maestro e taumaturgo. Già la prima e la seconda avevano assunto un chiaro carattere sacrificale riguardante la sua persona: a Gerusalemme aveva annunciato la distruzione del suo corpo, che sarebbe diventato il vero tempio universale (*Giovanni* 2,13-25); in Galilea aveva proposto la sua carne e il suo sangue come alimento e bevanda dei suoi discepoli (*Giovanni* 6). La terza Pasqua lo vedrà ucciso nelle ore pomeridiane che precedevano quelle serali in cui si celebrava la festa: era il momento in cui nel tempio venivano dissanguati gli animali per la cena tradizionale a ricordo dell'uscita dall'Egitto. Fin dall'inizio dell'evangelo Gesù era stato indicato come l'agnello sacrificale che avrebbe liberato l'umanità intera dalla sua colpa (*Giovanni* 1,29.36). A differenza del triplice racconto sinottico il Gesù giovanneo non avrebbe celebrato il rito serale e la festa si sarebbe trasformata in un giorno di silenzio e di morte in attesa della nuova vita che avrebbe sconvolto ogni calcolo. Anche qui ci si trova probabilmente di fronte ad una sottile rielaborazione letteraria che si stacca da un resoconto di fatti e li interpreta secondo schemi ideali.

Rispettando i costumi religiosi dei suoi interlocutori, ancora una volta indicati con ironia rispetto al disegno perseguito, Pilato esce dalla sua residenza per conoscere le accuse mosse contro il prigioniero consegnatogli. Anche se costui gli viene indicato come un malfattore, egli preferirebbe evitare un processo secondo le leggi di Roma: si tratta di una questione religiosa interna al giudaismo e non riguarda l'ordine pubblico. E subito si sente risuonare l'apologia che la comunità cristiana fa di se stessa e del suo maestro. Ma gli accusatori, che hanno già deciso la sorte di Gesù, esigono un regolare processo che si concluda con la condanna capitale, a loro interdetta. Anche in questo particolare l'autore vede il segnale di una realtà che supera lo svolgersi materiale degli eventi. La condanna eseguita secondo il crudele rituale romano della crocifissione, riservata a chi non godeva della cittadinanza, avrebbe mostrato ad occhi penetranti il suo vero scopo. L'infamia dell'innalzamento sul patibolo avrebbe fatto ascendere il condannato al suo trono messianico, alla regalità universale, come Gesù stesso aveva indicato nelle sue enigmatiche allusioni ad una misteriosa elevazione (*Giovanni* 3,14; 8,28; 12,32.34).

Quando il procuratore rientra nella sua residenza, fa chiamare l'imputato e si informa sulle sue pretese regali. Alla domanda il singolare prigioniero risponde con un suo interrogativo: il giudice sa distinguere tra le accuse portate da altri e il desiderio sincero di conoscere la verità? Pilato accetta la differenza e vuole sapere direttamente da Gesù che cosa abbia fatto per suscitare un'ostilità così violenta. Sta

a lui indicare le sue opere. Questa volta il funzionario ottiene un'ampia risposta: oltre il regno di Roma ne esiste un altro che non si afferma con il potere delle armi. È definito come il regno della verità e la voce del prigioniero lo annuncia a chi lo cerca sinceramente. Di fronte al potere giuridico civile è riassunto tutto il contenuto dell'evangelo: dietro le apparenze più pesanti e invadenti della storia si nasconde una realtà del tutto diversa, libera dall'odio, dalla violenza, dalla sofferenza, dalla morte, che dominano fin dalle origini le vicende degli esseri umani. Questa visione dell'esistenza individuale e collettiva percorre tutto il racconto e fornisce lo scenario apocalittico delle parole e dei gesti del protagonista. Nelle tenebre del mondo, schiavo delle opere distruttive della morte, appaiono con lui la vita e la luce anteriori alla vicenda storica ed ogni essere umano può venirne trasformato (*Giovanni* 1,1-18). Parole e segni di Gesù indicano l'irrompere della verità nel presunto ordine mondano. Una voce risuona tra le contraddizioni e i conflitti per dare testimonianza della verità e della giustizia, delle opere della vita e dell'amore contro quelle della morte. La voce di Giovanni il Battista era risuonata nel deserto per chiamare alla penitenza, la voce dello Spirito annuncia una nuova nascita, la voce dello sposo messianico proclama la gioia della nuova vita, quella del vero pastore chiama a raccolta il gregge disperso, quella dell'amico fedele vince il dolore a la morte, la voce del Padre sosterrà il figlio nella prova estrema (*Giovanni* 1,23; 3,8.29; 5,25.28.37; 10, 3-5.16.27; 11,43; 12,28.30). Nel momento più critico della sua testimonianza Gesù proclama il canone di verità tipico della Bibbia: in ogni condizione umana risuona una voce che sollecita, spiega conduce in un cammino disseminato di asperità. È la voce della creazione che risuona in tutta la natura, è la voce ascoltata dai giusti come Noè, dai pellegrini come Abramo, dai saggi come Giuseppe, dai legislatori come Mosè, dai profeti e dagli oranti che si levano contro ogni contraffazione e ingiustizia.

Ora si sta apprestando la sfida estrema, il duello decisivo tra i due poli opposti dell'universo morale: la forza creatrice e redentrica della verità piegherà a sé anche la morte, la trasformerà in segno di vita e di amore. Il potere di Roma, sobillato dal supremo sacerdozio d'Israele, compirà la sua opera distruttiva, ma in realtà farà apparire i tratti della nuova creazione. Pilato capisce benissimo il problema proposto dal singolare prigioniero e lo formula a nome di ogni essere umano: "Che cosa è verità?". L'evangelo giovanneo è disseminato di interrogativi posti da Gesù e da chi è alle prese con i problemi più difficili dell'esistenza: è un continuo dibattito alla ricerca di una verità che si mani-

festa e si nasconde e, alla fine, si mostrerà nel volto paradossale di un condannato a morte appeso al patibolo.

Il desiderio di conoscere la verità e di vivere conformemente ad essa è l'istanza più profonda di ogni creatura: la filosofia e la scienza, la poesia e le religioni, il diritto e l'economia del mondo antico lo hanno sollevato a nome di ogni essere umano. Il procuratore della Giudea sembra esprimere qui la voce interrogativa della cultura cui appartiene. Gesù rappresenta invece le convinzioni degli antichi pastori e profeti d'Israele alla ricerca della terra promessa, ma ormai da secoli soggetti a poteri loro estranei. La vicenda religiosa iniziata con Abramo è ridotta alla figura di in modesto prigioniero che gli accusatori considerano reo di morte. Ma il romano e l'ebreo parlano di un problema che accomuna tutti e mostrano i termini estremi della vita umana: la forza della vita associata e quella della coscienza individuale. Nella visione caratteristica dell'evangelo giovanneo il primo risultato di questo confronto è palese: Gesù è innocente e proclamato re dei giudei. E ancora una volta, sotto le parole che possono suonare ironiche, si nasconde una verità essenziale proclamata dal funzionario delle genti agli eredi della fede d'Israele. Costoro tuttavia gli preferiscono un autentico malfattore ed anche qui l'ironia si fa simile a quella dei profeti quando accusavano i capi politici e religiosi di scegliersi amici simili a loro.

Pilato ricorre ad una seconda manovra per ottenere la liberazione di Gesù. Lo sottopone alla tortura del flagello e allo scherno della guarnigione. La corona di arbusti spinosi, lo straccio rosso, gli omaggi sarcastici fanno di nuovo risuonare il tema della regalità e della verità: lo scherno rivela la natura degli eventi molto più che gli onori conferiti per devozione servile. Nel mondo dove gli esseri umani sono governati con la violenza e l'irrisione la verità è torturata, vilipesa, beffata, ma rimane sempre tale, come Pilato afferma chiaramente. Il re sanguinante e schernito è presentato ai sacerdoti d'Israele, mentre il governatore proclama la dignità del prigioniero: "Ecco l'uomo!". Non è solo il discusso taumaturgo e maestro della Galilea, il possibile rivoluzionario, il pretendente alla monarchia davidica. Dietro la sua storia individuale sta tutta la vicenda d'Israele e dell'umanità. Il governatore delle genti mostra l'essere umano nella sua fragilità, nella sua sofferenza, nelle sue contraddizioni. È la vittima dei suoi simili, anch'essi a loro volta vittime della loro impotenza. Il vero re del regno della verità mostra chi ognuno sia, dove chiunque arrivi, quale sia la strada che ognuno percorre. E ancora una volta risuonano le parole dell'innocenza e della regalità.

Quella vista miseranda non induce a pietà gli accusatori, che di nuovo chiedono a gran voce la pena della crocifissione. Per la terza volta la giustizia delle genti proclama l’innocenza del presunto colpevole e rinvia un’eventuale condanna al sacerdozio d’Israele. Ora finalmente appare il motivo di tanta ostilità: la pretesa della figliolanza divina. Questa condizione nel linguaggio biblico aveva risonanze teologiche e politiche molto intense. Figlio di Dio era comunemente il re nella pienezza dei suoi poteri, ma nell’evangelo il termine va acquistando un significato sempre più impegnativo e sembrava esprimere la pretesa di invadere la trascendenza divina (*Giovanni* 10,33).

Di fronte a questa accusa insieme politica e teologica Pilato è invaso dal timore e pone un’altra delle sue domande decisive: “Dove sei tu?”. Il problema delle origini e della natura di Gesù era stato posto fin dall’inizio del racconto. Natanaele s’era fatto una domanda simile sulla sapienza del maestro recentemente incontrato; l’architriclino di Cana si domandava dove venisse il vino migliore; il vento, l’acqua sorgiva, i pani hanno un’origine enigmatica; gli avversari del profeta galilaico non sanno dove venga o credono di saperlo troppo facilmente (*Giovanni* 1,48; 2,9; 3,8; 4,11; 6,5; 7, 27-28; 8,14; 9,29-30). Ancora una volta il rappresentante delle genti coglie la situazione nella sua realtà più profonda: la persona dell’accusato suscita l’interrogativo sulla natura dell’umano e del divino. Il processo che Pilato presiede ha al suo centro questo problema essenziale. Dal piano politico di una meschina rivalità religiosa di provincia bisogna elevarsi ad una concezione dell’uomo nella sua dignità e verità ultima, quale è presentata da un essere perseguitato e sanguinante, stretto nella morsa dei poteri che governano il mondo. All’ammonimento che gli ricorda il diritto sovrano di vita e di morte sui sudditi di Roma, Gesù riconosce la legittimità della pretesa, ma conferisce ad essa un valore che supera l’esteriorità degli eventi. Si tratta di una funzione provvidenziale, anche nel suo carattere omicida. Ben più grave è la colpa di chi ha creduto di affrontare il problema ricorrendo alla giustizia romana per liberarsi dalle proprie paure. Risuona qui ancora una volta il tema profetico e salmodico del giusto abbandonato nelle mani dei suoi nemici, dell’amico tradito, dell’innocente reso vittima (*Giovanni* 6,64-61; 12,4; 13,2.11.21; 18,2.5.30.35-36; 21,20).

Colpito dalla risposta, Pilato vuol fare pendere la bilancia della giustizia umana verso il proscioglimento dell’accusato, ma i tutori della legge divina conoscono il punto debole della sua coerenza e sanno usare le armi della politica. La giustizia del funzionario viene meno di fronte all’accusa di non tutelare sufficientemente il principe

romano da qualsiasi pretesa di dominio fatta valere nelle sue provincie. Le urla degli accusatori, che hanno scandito il racconto, si rivolgono ora contro il magistrato non sufficientemente sollecito: il problema della verità è obnubilato da quello dell'interesse a conservare il favore sovrano. Così la politica di corte prende il sopravvento sia tra i rappresentanti della teologia d'Israele sia nel giudice finora intelligente e imparziale. Il dominio regale della verità e della giustizia è sottoposto alle leggi della convenienza politica. Qui la procedura inquisitoriale ha termine e viene allestito il luogo pubblico della sentenza. La solennità del momento è scandita dal giorno e dall'ora, come spesso avviene nella narrazione giovannea: è il mezzogiorno della vigilia pasquale. È l'ora della massima luce (*Giovanni* 4,6) e degli ultimi preparativi per la festa più solenne d'Israele. Nonostante l'apparente dominio delle tenebre lo svolgimento simbolico degli eventi indica un punto di massima illuminazione spirituale e prepara lo svolgersi più vero della festività primaverile.

La sentenza ribadisce la regalità di Gesù, di nuovo e per due volte proclamato sovrano, a sfida di coloro che urlano la loro fedeltà a Cesare. Nel susseguirsi paradossale della narrazione le parti si sono rovesciate: il funzionario del principe afferma solennemente la regalità del condannato, i tutori della fede d'Israele appaiono asserviti al potere idolatra delle genti. A questo punto anche il procuratore, che deve adempiere ad una duplice e contraddittoria funzione, si pone accanto a coloro che consegnano il giusto alla morte. Ma con il cartello appeso alla croce, che proclama in tre lingue il motivo della condanna e la dignità della vittima, ribadirà di fronte a tutti e per scritto la sua convinzione: la verità e la giustizia nel mondo della violenza e della morte possono apparire soltanto con il volto delle vittime. La sapienza pratica, politica e giuridica dei romani raggiunge qui la profezia d'Israele (*Isaia* 52,13-53,12; *Salmi* 22; 41; 69).

2. L'uomo detto Gesù (*Giovanni* 9,11)

Gli enigmi e i paradossi che si affollano attorno a Gesù percorrono tutto l'evangelo. Pilato, dall'alto del suo scanno giudiziale, lo aveva esibito nella sua dignità morale ed impotenza politica e poi aveva fatto dello strumento di tortura il suo trono regale. Ma anche prima l'enigmatico personaggio aveva suscitato interrogativi, curiosità, dubbi, animosità in chi lo aveva incontrato. Un'espressione simile a quella del magistrato romano viene usata per lui da una donna straniera ed impu-

ra. Gesù ha celebrato a Gerusalemme la sua prima pasqua e una necessità trascendente lo conduce in Galilea attraverso la regione dei samaritani, invisibili all’ortodossia giudaica. Dopo un serrato dialogo teologico ed etico accanto ad un fatidico pozzo, “lasciò dunque la sua anfora la donna e andò alla città. E dice agli uomini: ‘orsù vedete un uomo che disse a me tutto quanto feci, non è forse questo il Cristo?’ Uscirono dalla città e andavano da lui” (Giovanni 4,27-30). La sottile e prolungata scenografia del racconto è carica di risonanze simboliche tipiche del linguaggio biblico nella sua interpretazione giovannea. L’uomo che potrebbe essere l’atteso messia, capace di mostrare i veri tratti della religione d’Israele, è indicato da una donna eretica e peccatrice ai suoi simili. I discepoli invece, con la loro ricorrente ottusità, si meravigliano della confidenza data ad un simile personaggio, non osano fare domande, pensano solo al nutrimento appena acquistato. La curiosità, la sincerità e la sollecitudine della donna di Samaria fanno intuire ciò che si nasconde nell’uomo incontrato per caso, che ha dimostrato di conoscere intimamente la sua esistenza. È un pellegrino che attraversa un paese nemico, è stanco, affamato, solo, senza riparo nell’ora del sole più ardente. Ma la novità del regno messianico si nasconde proprio dietro questa mancanza di solennità, è aperta a tutti oltre i confini d’Israele, è frutto di una fatica e di una solitudine mortali, offrirà una bevanda ed un alimento perenni, indicherà il luogo di culto indipendentemente da un tempio materiale. La samaritana, a nome di infiniti suoi simili, riconosce nello straniero il re tanto atteso, il Cristo ovvero l’unto con il balsamo regale. Fattasi annunciatrice della verità, apre tra il suo annuncio e quello di Pilato un lungo arco che propone all’attenzione del lettore il problema dell’identità di Gesù: che cosa si nasconde sotto le apparenze del pellegrino o del prigioniero? Forse è dotato di una sapienza che può condurre a capire se stessi.

A queste intuizioni degli estranei si oppone la rigida teologia dei tutori del culto e della legge apparentemente tradizionali. A Gerusalemme i capi religiosi interrogano il paralitico risanato sull’identità dell’uomo che ha compiuto il prodigio (Giovanni 5,12). Il taumaturgo che opera nelle vicinanze del tempio viola la legge del riposo sabbatico e giustifica il suo operato appellandosi all’eterna attività del Padre: quell’uomo è di certo un peccatore ed un bestemmiatore. Tuttavia coloro che saranno inviati per farlo prigioniero resteranno stupiti del suo insegnamento, che contiene una verità di origine divina (Giovanni 7,46; 8,40). Il conflitto con i tutori della legge e del tempio si rinnova quando “l’uomo detto Gesù” guarisce con terra, saliva ed acqua di fonte un cieco. E ancora si aggrovigliano le domande attorno ad un

essere umano che imita la creazione divina, ma viola i precetti rituali (*Giovanni* 9,11.16.24). Secondo i teologi egli pretende di collocarsi al posto della divinità e svia le folle con i suoi prodigi: è meglio che un individuo simile sia ucciso (*Giovanni* 10,33; 11,47.50; 18, 14.17.29). Paralitici e ciechi risanati, assieme ai soldati, vedono aprirsi un enigma cui non si può rispondere con i canoni della gestione rituale e politica. Tra le pieghe della storia corrente si è insinuata una novità che tutto sconvolge. L'essere umano non è votato ad un destino inflessibile di impurità, di servilismo, di ignoranza, di malattia. È invece posto di fronte ad una scelta, deve imparare ad interpretare gli eventi, deve mettere in discussione se stesso. Non c'è alcuna condizione irrimediabilmente fissata da un destino implacabile.

3. Il figlio dell'uomo

Quell'essere umano, ora visto come centro delle speranze religiose d'Israele, ora respinto come peccatore reo di morte, nomina se stesso figlio dell'uomo. Questa comunissima definizione aveva acquistato nella profezia e nell'apocalittica un significato carico di attese escatologiche. Negli ultimi tempi della storia sarebbe apparso un figlio d'uomo capace di dominare lo scontro definitivo tra il bene e il male, tra la luce e le tenebre, fino all'inaugurazione di un mondo nuovo (*Daniele* 7). Lo scenario usuale della storia umana sarebbe caduto in frantumi, un universo rigenerato sarebbe apparso in tutto il suo fulgore, il nuovo Adamo l'avrebbe dominato al posto delle potenze diaboliche. La tradizione evangelica ha ripreso questa immagine e l'ha adattata alla figura di Gesù, forse riprendendo il suo linguaggio più enigmatico. Nella narrazione giovannea egli all'inizio raccoglie alcuni discepoli e all'ultimo della serie promette di far vedere gli angeli che scendono e salgono sul figlio dell'uomo (*Giovanni* 1,51). L'immagine è ripresa dall'antico racconto di Giacobbe fuggitivo, che scopre il luogo dove il mondo divino e quello terrestre si incontrano (*Genesi* 28,12). Questa esperienza, nella sottile tessitura giovannea, sembra riservata alla Maddalena, che scruta nel buio della caverna mortuaria e vi scorge due angeli splendenti. Essi indicano con la loro posizione il luogo dove il corpo di Gesù era giaciuto. Cielo e terra si uniranno a partire dalla morte del messia e oltre i confini usuali dell'esperienza fisica di una persona, oltre il dolore per la perdita, l'inutile scrutare sottoterra, l'ingenuo cordoglio.

Nel contesto del dialogo con Nicodemo il figlio dell’uomo unisce due sfere contrapposte della vita umana e fornisce la vera sapienza, mentre l’elevazione alla croce indicherà il punto di incontro tra il divino e l’umano (*Giovanni* 3,13-14). Ancora più avanti il figlio dell’uomo è considerato giudice dell’umanità, si farà cibo e bevanda dei suoi con il dono della sua vita, diverrà fonte della vera conoscenza (*Giovanni* 5,27; 6,27.53.62; 9,35). Infine si manifesterà l’ora trionfale della sua potenza, paradossalmente identica a quella della sua vergogna e della sua rovina (*Giovanni* 12,23.34; 13,31). Nell’interpretazione giovannea dell’apocalittica l’intrinizzazione regale del figlio dell’uomo è identica al sacrificio che egli fa di se stesso. Il patibolo orrendo è la sede sovrana di colui che unisce il cielo e la terra, è investito del potere dell’ultimo giudizio, alimenta di sé chiunque gli si affidi. Al centro della nuova creazione è elevato il nuovo albero della conoscenza e della vita, cui ognuno può attingere per superare la colpa e la morte. Il mito biblico delle origini subisce una radicale reinterpretazione assieme alla regalità e al sacerdozio. La croce su cui è elevato il nuovo ed ultimo Adamo, il figlio dell’uomo, l’essere umano nella sua dimensione più estrema, mette fine alle vicende storiche iniziate con la colpa delle origini. Si riapre il giardino primordiale per lungo tempo rimasto sbarrato (*Giovanni* 18, 1.26; 19,41; 20,15), si ristabilisce la dignità dell’uomo e della donna, usciti finalmente da un mondo di violenze, di sofferenze, di pianto, di estraneità ed oscurità (*Giovanni* 20,11-18).

4. La luce degli uomini (*Giovanni* 1,4)

L’identità ultima di colui che mostra in se stesso la dimensioni dell’essere umano è indicata nelle prime battute dell’evangelo. Prima di iniziare il racconto delle opere e degli insegnamenti di Gesù si apre la prospettiva più universale sulle sue origini, sul suo compito cosmico ed etico. Come ripetutamente avviene nelle parti più sistematiche del Nuovo Testamento, le vicende che si sono svolte in un determinato contesto storico vengono ancorate ad una visione complessiva dell’universo, quasi formulando una filosofia religiosa (*Filippesi* 2,1-11; *Colossesi* 1,9-23; *Ebrei* 1-2). Alcune secolari tematiche della Bibbia ebraica sono riproposte e fanno eco ad analoghe prospettive di origine platonica e stoica. L’uomo della croce, il reietto, lo sconfitto viene innalzato a criterio supremo dell’universo: l’evento obbrobrioso della sua fine è testimonianza di una sapienza in cui tutto è coordinato. La

prospettiva indicata all'inizio dell'evangelo va tenuta presente nel corso della lettura, che ne è un commento continuo in forma di narrazione e di dialogo. Il testo costituisce così, nell'intenzione dell'anonimo autore, una tessitura unitaria che accomuna la trascendenza divina e la concretezza dell'umano, la verità iniziale ed escatologica e le vicende contraddittorie degli esseri umani, la sapienza dell'unica parola e i percorsi tortuosi della disputa, una realtà senza tempi o spazi e le ore e i luoghi della storia. La parola o verità originaria, divenuta carne di uomo, congiunge e concilia gli estremi. Assomiglia così a quella scala sognata dall'antico Giacobbe e ricordata subito ai primi discepoli e lettori (*Giovanni* 1,51). Il lettore avvertito deve compiere in se stesso questo itinerario, in cui ciò che è indecifrabile per la sua grandezza prende forme concrete e sperimentabili, mentre queste sono segno di ciò che sembra sempre sfuggire alla conoscenza dell'uomo. Le vicende dell'esistenza di Gesù introdurranno alla sapienza della verità prima, che non è attingibile se non attraverso la carne del figlio dell'uomo (*Giovanni* 1,18).

L'autore ripropone e aggiorna il racconto iniziale della Bibbia: la parola che dà forma al cosmo assume una configurazione propria accanto all'insondabilità del divino ed è la fonte di ogni vita che si effonde nell'universo. Suo compito è l'illuminazione spirituale degli esseri umani. Ma, nelle tenebre in cui l'umanità è sprofondata, la luce è combattuta, perché sia soffocata. Tuttavia il suo splendore originario è sempre presente e l'attività di Giovanni il Battista ne è una testimonianza, finché di nuovo appare la luce che sta alle radici di ogni essere umano, debitore insieme di due realtà contrapposte. Luce e tenebra, vita e morte, amore e odio si combattono nell'esistenza di ognuno ed il contrasto è superato solo da una nuova nascita che cancelli le contraddizioni della precedente. La carne umana della parola guida questo processo di liberazione dalle tenebre per raggiungere la verità. L'antico contrasto tra le origini divine dell'essere umano e la sua propensione ad immergersi nelle tenebre si rinnova nei confronti degli eventi messianici. La storia è arrivata ad un'ultima svolta ed il dramma dell'umanità deve essere recitato nelle sue ultime scene. Non si tratta né di tempi né di spazi, né di istituzioni religiose o politiche, ma di un luogo spirituale in cui ognuno decide per se stesso, per un tipo di umanità o per un altro. In questa prospettiva tutti gli eventi assumono il carattere apocalittico della decisione morale definitiva, del giudizio incombente che ognuno proclama su se stesso attraverso le sue opere (*Giovanni* 3,16-21). La comparsa della verità divina come carne umana è l'ultima opera della creazione e prepara

l'imminente giudizio. Tutto il racconto dell'evangelo rappresenta il dramma dell'umano stretto tra le sue ultime scelte: la coscienza dei singoli è il palcoscenico su cui è recitato da ognuno.

5. Ogni uomo (Giovanni 2,10)

Di fronte all'essere umano apocalittico, che unisce i primordi dell'universo con il suo esito ultimo, si pongono quelle figure che indicano la fragilità della creatura sorta dal fango e pronta a tornarvi. Molte volte nel corso del racconto il narratore sottolinea questo aspetto della condizione umana. Già nel momento del primo segno colui che presiede il banchetto è ignaro di quello che è avvenuto, non capisce che ormai è presente un altro sposo con un altro vino ed esce con un'osservazione di apparente buon senso. Qualunque uomo terrebbe di riserva la bevanda più scadente per il momento in cui l'ebbrezza fa sentire i suoi effetti. Ma ormai sono inaugurati tempi in cui tale saggezza non ha più valore: il vino autentico è quello escatologico, fornito in abbondanza dallo sposo degli ultimi tempi. I criteri della vita usuale sono sconvolti, quello che ognuno di solito farebbe non serve più per capire gli eventi. A Gerusalemme in occasione della Pasqua molti riconoscono la dignità messianica di Gesù a motivo dei suoi prodigi. Ma pure lo spettacolo di azioni meravigliose e l'entusiasmo momentaneo non pongono l'essere umano nella sua libertà e dignità. Egli le riduce alle sue illusioni, alle sue attese più elementari e superficiali. Il prodigio finisce per diventare una garanzia della realtà preesistente, senza che se ne scopra una nuova, in cui si viene coinvolti e che esige una nuova coscienza di sé. A nulla serve la scenografia eccezionale, se non si prende coscienza della necessità di mutare i propri criteri di giudizio, se non si è richiamati a mettere in discussione se stessi (Giovanni 2,23-25).

Esemplare figura di questo tipo di essere umano è Nicodemo, l'uomo osservante e sapiente, che riconosce la funzione magisteriale di Gesù. Ma costui respinge la dichiarazione autorevole basata sui miracoli e richiede una nuova nascita. L'acqua e lo spirito sono un nuovo ventre materno in cui l'uomo deve di nuova formarsi rispetto ad una vita che per ora gli sfugge. Si tratta di una scelta morale con cui l'individuo rovescia e ricostruisce se stesso, uscendo dalle tenebre in cui generalmente preferisce avvolgersi (Giovanni 3, 1-21). Anche il prodigio del cibo fornito in grande quantità in un luogo isolato suscita attese che ricordano gli eventi dell'esodo dall'Egitto sotto la

guida di Mosè e induce ad attese messianiche (*Giovanni* 6,10-15). Ma occorrerà trovare ben altro cibo e ben altra bevanda per raggiungere il regno promesso.

Pronti ad accogliere la novità sono invece i reietti e gli impuri, poiché mettono in discussione se stessi, a differenza di chi crede di essere nel giusto. Proprio costoro non accolgono l'evangelo attratti dai miracoli, ma a motivo di un'amicizia e di una comunione stabilita con il saggio straniero e nemico, che invece è proclamato salvatore del mondo (*Giovanni* 4,39-42). Analogamente il funzionario regio impara ad affidarsi ad una parola, cui seguirà il segno prodigioso, e mostra così la via della verità oltre gli spettacoli religiosi (*Giovanni* 4,46-54).

La fragilità dell'essere umano, immobilizzato dalla malattia e bisognoso di una rigenerazione fisica e spirituale, è indicata dal segno compiuto accanto al tempio a favore di un uomo da trentotto anni paralitico. Impotente per se stesso non ha neppure qualcuno che lo aiuti a gettarsi nella piscina miracolosa nel momento più adatto. La parola creatrice lo risana e lo rende capace di portare il suo giaciglio. Viola così la legge del riposo sabbatico e propone con la sua vicenda le contraddizioni tra due forme religiose. C'è una forza che sana il corpo e lo spirito, ma il comandamento vorrebbe incatenare l'uomo alla sua debolezza. Di che cosa ha veramente necessità un essere umano per esercitare la sua libertà, per rizzarsi sui piedi ed imparare ad operare (*Giovanni* 5,5.7.15; 7,22-23)? La stessa tematica è sviluppata nel segno dell'uomo privato della vista sin dalla sua nascita. La tenebra incombe sulla sua vita, ma, quando incontra colui che si definisce la luce del mondo, acquista la capacità fisica di vedere. Interrogato e minacciato dalle autorità religiose, va acquistando una pericolosa intelligenza spirituale. Alla fine la vista fisica si tramuterà nella fede in colui che l'ha guarito (*Giovanni* 9,1.24.30). L'evento esteriore acquista un significato morale: la presenza della luce illuminerà i ciechi e chiuderà nelle tenebre coloro che pensano di vedere e sapere tutto. Tale è la condizione dell'uomo: se prende coscienza dei suoi limiti, simboleggiati dalla malattia, va alla ricerca della verità; se crede di possederla, la sottopone alle sue mire e la distrugge. È il giudizio ultimo cui ognuno sottopone se stesso.

Nota bibliografica

- J. Ashton, *Comprendere il quarto vangelo*, Città del Vaticano 2000.
- N.P. Bratsiotis, *îš, îššā*, in *Grande lessico dell’Antico Testamento*, I, Brescia 1988, coll. 469-498.
- R.E. Brown, *An introduction to the gospel of John*, a cura di F.J. Moloney, New York 2003.
- R.E. Brown, *Introduzione al Nuovo Testamento*, Brescia 2001.
- R.E. Brown, *La morte del messia: dal Getsemani al sepolcro*, Brescia 1999.
- R. Bultmann, *Das Evangelium des Johannes*, Göttingen 1986 XXI ed.
- C. Colpe, *ho uios tou anthropou*, in *Grande lessico del Nuovo Testamento*, XIV, Brescia 1984, coll. 273-472.
- J. Jeremias, *anthropos*, in *Grande lessico del Nuovo Testamento*, I, Brescia 1965, coll. 977-986.
- J. Kühlwein, *îš*, in *Dizionario teologico dell’Antico Testamento*, I, Torino 1978, coll. 113-121.
- F. Maas, *ādām*, in *Grande lessico dell’Antico Testamento*, I, cit., coll. 160-189.
- J. Mateos – J. Barreto, *Il vangelo di Giovanni. Analisi linguistica e commento esegetico*, Assisi 2000.
- F. Moloney, *Il vangelo di Giovanni*, Torino 2007.
- C. Panackel, *idou ho anthropos*, Roma 1988.
- A. Sand, *anthropos*, in *Dizionario esegetico del Nuovo Testamento*, I, Brescia 1995, coll. 265-275.
- Y. Simoens, *Secondo Giovanni. Una traduzione e un’interpretazione*, Bologna 2000.
- C. Westermann, *ādām*, in *Dizionario teologico dell’Antico Testamento*, I, cit., coll. 36-49.
- U. Wilckens, *Il vangelo di Giovanni*, Brescia 2002.

RAFFAELLA PADALINO

LA TERMINOLOGIA DELL'ALIMENTAZIONE.
MATERIALI E PROSPETTIVE DI STUDIO
PER L'AREA RUMENA

Lo studio del lessico dell'alimentazione e l'interesse per la cultura alimentare possono rivelarsi di notevole interesse sia sul piano lessicologico sia sul piano storico ed etnolinguistico, come già dimostrano le ricerche condotte in Italia e nel resto d'Europa¹.

Il progetto AGAM (Atlante Generale dell'Alimentazione Mediterranea), ad esempio, avviato nell'Istituto Orientale di Napoli, si propone come obiettivo lo studio del lessico relativo alla cultura alimentare in area mediterranea². La prima fase del progetto ha riguardato principalmente lo studio dei nomi dei cereali e dei loro derivati, tenendo conto del fatto che essi sono alla base dell'alimentazione delle civiltà del Mediterraneo.

Muovendo dallo stesso progetto AGAM, nell'ambito della Cattedra di Linguistica Generale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania sono state condotte delle indagini relative alla cultura e al lessico alimentare in Sicilia. In particolare, sono state discusse alcune tesi di laurea dedicate al lessico della granicoltura e dei pani in alcuni centri siciliani³ e di recente hanno visto la luce

¹ Si veda soprattutto, a questo riguardo, "*Saperi e sapori mediterranei. La cultura dell'alimentazione e i suoi riflessi linguistici*", Napoli, 13-16 ottobre 1999. Atti a cura di D. Silvestri, A. Marra, I. Pinto. Dipartimento di Studi del Mondo classico e del Mediterraneo antico, Napoli, 2002, Voll. I-III.

² D. Silvestri, *Presentazione della ricerca. Il Progetto ATLAS-M1: AGAM Atlanti Tematici: Linguistici Antropologici Storici del Mediterraneo: 1. Atlante Generale dell'Alimentazione Mediterranea* in "AIQN Annali del Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico. Sezione Linguistica", 18, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1996, pp. 13-16. Il contributo è stato ristampato in "*Saperi e sapori mediterranei*" cit., Vol. I, pp. 15-18.

³ M. Giuffrè, *Cultura alimentare e dialetto a Nicosia. I cereali e i loro derivati*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Catania, a.a.

alcuni lavori – parte integrante della mia tesi di dottorato⁴ – che, partendo dai termini alimentari del siciliano, ma guardando, sin dove possibile, al resto d'Italia e d'Europa, ricostruiscono una storia linguistica e culturale della Sicilia, tenendo conto dei rapporti e degli intensi scambi culturali intrattenuti dall'isola con le altre aree europee e con l'area del Mediterraneo⁵.

Nel corso della ricerca è emerso in special modo l'interesse per i pani votivi e rituali, e per le tradizioni che al loro uso si accompagnano, anche alla luce del fatto che, molto probabilmente, essi sono da mettere in relazione con antichi riti cristiani o, addirittura, con usi precristiani, poi reinterpretati alla luce della nuova sensibilità religiosa.

Poiché per l'area rumena si è constatata la quasi totale assenza di studi specifici nel settore, – e trattandosi di un'area particolarmente conservativa non solo dal punto di vista linguistico, ma anche sotto il profilo etnografico – crediamo che le nostre ricerche potranno condurre a risultati estremamente interessanti sia sul piano della storia linguistica sia sul piano della storia culturale della Romania.

Proprio in questa prospettiva la Facoltà di Lettere dell'Università di Catania ha siglato un accordo con l'Università de Vest di Timișoara – dove esiste una eccellente tradizione di ricerche etnolinguistiche – che prevede un programma di collaborazione tra gli studiosi di Linguistica dell'Università di Catania e i ricercatori dell'Università di Timișoara. L'accordo prevede anche lo scambio, tra le due parti, di docenti e studenti che potranno prendere contatto con i rispettivi ambienti scientifici ed effettuare verifiche e ricerche sul campo.

2001/2002 (relatore S. C. Trovato); F. Guglielmino, *Cultura alimentare e dialetto a Carlentini. I cereali e i loro derivati*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Catania, a.a. 2001/2002 (relatore S. C. Trovato).

Per quanto concerne la cultura alimentare in Sicilia va ricordata anche l'attività di ricerca sul campo, nel quadro degli studi per l'Atlante Linguistico Siciliano (ALS), per cui si rimanda a: *Questionario sulla Cultura e usi alimentari in Sicilia* a cura di G. Ruffino, Dipartimento di Scienze Filologiche e linguistiche dell'Università di Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1997.

⁴ R. Padalino, *Cultura alimentare e lessico in Sicilia. Grani farine pani*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Filologia Moderna, XV ciclo, Anno Accademico 2002/2003.

⁵ Cfr. R. Padalino, *Cultura alimentare e storia linguistica in Sicilia I. I frumenti* in «Siculorum Gymnasium. Rassegna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania», N.S. a. LVI, n.2, luglio-dicembre 2003, Tipografia E.

Nelle brevi note che seguono presenteremo alcuni dati, emersi da una prima schedatura, in vista di una ricerca più ampia e accurata. Si tratta di una lista di parole – qui suddivise in base alla diversa origine – relative al campo lessicale dei cereali e dei pani.

In questa fase iniziale del lavoro ci siamo serviti del *Micul Dicționar Academic* [MDA]⁶, certi che, nel quadro di un simile progetto di ricerca, non si potrà non tener conto, accanto alle fonti lessicografiche, anche degli studi storici ed etnolinguistici, delle monografie e dei saggi sulla cultura materiale, sugli usi e i costumi dell'area indagata, nonché dei dati linguistici che emergeranno dalle inchieste sul campo, indispensabili ai fini della suddetta indagine.

La scelta dell'*MDA* è stata determinata dal fatto che questo eccellente strumento di recente pubblicazione è un dizionario completo anche dei termini regionali, oltre ad essere un dizionario storico ed etimologico. Pertanto riteniamo che anche nelle fasi ulteriori della ricerca esso potrà rimanere la base di partenza.

Elementi di origine latina

arici s.m. '10. Varietate de grâu cu spicul des (*Triticum compactum*)'
(MDA I 126).
dal lat. ERICIUS

făină s.f. 'De obicei urmat de determinări care arată felul. Pulbere obținută prin măcinarea boabelor de cereale sau a altor seminte de plante, folosită în alimentație; *f. zero-zero, trei zerouri, trei nule*. (Trs.) ~ *de nulă* f. de grâu de foarte bună calitate macinată fin'
(MDA II 389).
dal lat. FARINAM

Leone, Catania, 2004, pp. 115-160; R. Padalino, *Cultura alimentare e lessico. Alcune schede storico-etimologiche siciliane* in «Il Bianco e il Nero. Studi di filologia e di letteratura», n. 7 (2004-2005), Editrice Universitaria Udinese, Udine, 2005, pp. 63-80.

Per ulteriori approfondimenti relativi al campo lessicale dei pani e delle farine e alle implicazioni sociali e sociolinguistiche degli usi alimentari si rimanda al nostro contributo R. Padalino, *Cultura alimentare e storia linguistica in Sicilia. Farine, pani, focacce*, in "Rivista Italiana di Linguistica e di Dialettologia", n. VIII (2006), pp. 10-38.

⁶ *Micul Dicționar Academic* [MDA], Voll. I-IV, Academia Română, Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan, Al. Rosetti", ed. Univers Enciclopedic, București, 2001.

grâu s.m. 'Gen de plante erbacee, din familia gramineelor, cu rădăcina adâncă, cu frunzele lanceolate și cu inflorescență în spic lung, îngust, cu mustăți din ale căror boabe se obține făină (Triticum); ~ *alb*, ~ *cârnau*, ~ *de primăvară*, ~ *de toamnă*, ~ *rusesc*.' (MDA II 571).

dal lat. GRANUM

mei s.m. '~ *mărunt*, ~ *românesc*, ~ *păsăresc*. Plantă erbacee din familia gramineelor cu inflorescență ramificată și cu flori albe-gălbui, folosită ca nutreț pentru vite (Panicum miliaceum); p. restr. semințele acestei plante, folosite în trecut pentru hrana oamenilor, azi mai ales ca hrana pentru vite și păsări. Si. (reg.) *mălai*, *părâng*, *păsat* (Panicum miliaceum)' (MDA III 524).

dal lat. MILIUM

orz s.m. '~ *moldovenesc* (sau *românesc*), ~ *de* sau *în patru dungi*, - *rânduri*, - *muchii*, ~ *muchiat*. Plantă erbacee din familia gramineelor, cu paiul lung și cu spicul format din mai multe rânduri de boabe (Hordeum vulgare)' (MDA III 852).

dal lat. HORDEUM

pâine s.f. 'Aliment preparat dintr-un aluat de făină (de grâu, de secară etc.), dospit și copt în cuptor. Si. *Pită*. 14. Aluat de făină frământat în vederea făcerii pâinii. 15. (pop.) Turtă coaptă în spuză. 16. ~ *nedospită* Azimă folosită la săvârșirea unor ritualuri religioase. 18. ~ *de vamă* Colac din făină de grâu care se împarte în amintirea unui mort. 19. ~ *a uitașilor* Turtă făcută din făină de grâu, care se da de pomană pentru morții fără rude în viață. 20. (Rar) ~ *de mălai* Mămăligă' (MDA III 966).

dal lat. PANIS

plăcintă s.f. 'Preparat de patiserie făcut din aluat în foi suprapuse și umplut cu brânză sau cu fructe, legume, carne etc. 20 (Reg.) Aluat uns cu grăsime și rulat, prăjit sau copt. 21. (REG.) Turtă. 22. (Reg.) Lipie' (MDA III 1088).

dal lat. PLACENTAM

porumb s.m. '6. Plantă gramineelor, cu rădăcină puternică, tulpina înaltă și groasă, cu frunzele lungi și ascuțite la vârf, cu inflorescența masculină în panicul terminal și cu cea femelă în spic cu acul îngrosat cultivată ca plantă alimentară, industrială sau furajeră. Si:

călabuc, ciolamadă, cocenaș, colibaș, cucoriță, cucuruz, gărnișor, mălai, păpușă, păpușoi, pitrașcă, tenchi, tengher (Zea mays)' (MDA III 1177)⁷.

dal lat. PALUMBUS

secară s.f. 'Plantă anuală din familia gramineelor, cu tulpina înaltă, cu frunze liniare, aspre, cu flori verzuri și cu inflorescența în spic, cultivată ca plantă alimentară. Si: (reg.) *hărană, salbă, secărea (Secale cereale)*' (MDA IV 410).

dal lat. SECALEM

Elementi di origine antico slava

colac s.m. 'Preparat din pâine, de obicei în forma de inel împletit din mai multe suluri de cocă și făcut, mai ales, pentru anumite evenimente religioase' (MDA I 599).

dall'a. sl. колакь

colivă s.f. '(În practicile religioase ortodoxe). Grâu fiert amestecat cu zahăr și cu nuci pisate și ornat cu bomboane și zahăr pudră, care se împarte de pomană la înmormântări și la perastase' (MDA I 604).

dall'a. sl. колива

ovăz s.m. 'Grup de plante erbacee din familia gramineelor, cu paiul înalt și drept, cu inflorescența ramificată cultivate ca plante de nutreț și alimentare (*Avena sativa orientalis*)' (MDA III 865).

dall'a. sl. овесъ

prescură s.f. '1. Pâinișoară rotundă sau în formă de cruce, făcută din aluat dospit, din care se pregătește cuminecătura și se taie anafura la biserică. 2. (pex) Colac care se împarte la înmormântări, parastase, etc.' (MDA III 1239).

dall'a. sl. проскоура

⁷ La voce *porumb* è, probabilmente, un calco dal bulgaro (cfr. bg. голубъ 'mais' < голубъ 'pigeon') [*Atlas Linguarum Europae* (ALE), Vol. I, Cinquième fascicule. Commentaires. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 1997]. Inoltre, per uno studio sui nomi del granturco in area rumena, si veda: M. Sala, *În legătură cu denumirea porumbului în limba română* în "Studii și cercetări lingvistice" (SCL) X, Editura Academiei Române, București, 1960, pp. 181-187.

Elementi provenienti dalle lingue slave moderne

brut s.m. '(Reg.) Pâine neagră de calitate inferioară' (MDA I 325).
dallo slovacco *brut*

cașa s.f. 'Mâncare asemănătoare cu pilaful, preparată din arpacaș sau din mei cu multă grasime' (MDA I 398).
dal russo каша

coloz s.m. 'Bot. reg. grâu cu spicul roșu. 2. Grâu de primăvară 3. *grâu c.* grâu cu spicul mare, cu țepi având boabe mari și gălbui așezate în patru rânduri pe spic' (MDA I 608).
din rusă колосъ

cucuruz s.m. '4. Porumb (*Zea mays*). 5. (Reg. îc) ~ *american* (sau ~ *colt-de-cal*, ~ *dinte de cal* ori *dintele calului*) Porumb cu bobul mare, lat și albicios. 7. (Reg. îc) ~ *chircă* (sau ~ *cincantin*, ~ *mărunt* ori *mărunțel*, ~ *nemțesc*, ~ *portocaliu*) Porumb cu știuletele scurt, subțire, bogat în boabe și în șiruri și cu firul mănos în știuleți [...] 13. ~ *moldovenesc* Porumb cu bobul mare și știuletele lung și gros [...] 17. ~ *țigănesc* Porumb cu bobul negru [...]' (MDA I 741).
dal bulg. кукуруз

ghircă s.f. 'Bot. reg. specie de grâu bogată în gluten (*Triticum durum*)' (MDA II 539).
dall'ucr. хирка

soharici s.m. 'Pesmet negru și tare pentru soldați' (MDA IV 527).
dal russo сухари

Elementi di origine neogreca

artos s.m. 'Pâine adusă la biserică în ajunul sărbătorilor pentru a fi binecuvîntată de preot și care servește la împărtășanie' (MDA I 136).
dal ngr. ἄρτος

azimă s.f. 'Turtă de făină de grâu sau de secară, făcută din aluat nedospit, coaptă de obicei sub spuză (folosită de catolici la împărtășanie). 2. Pâine nedospită. 3. Turtă coaptă în spuză' (MDA I 195)
dal ngr. αζυμος

Elementi di origine turca

arnăut s.m. '6. *Grâu a.* specie de grâu de primăvară cu bobul mare și lunguet, de culoare galben deschis. 7. (Reg.) Grâu. 11. (Reg.) grâu de toamnă' (MDA I 132).

dal tc. *arnaut*

bulgur s.n. 'Grâu macinat mare din care se prepară bucate. Si. *uruială*. 2. Făină de hrișcă' (MDA I 335).

dal tc. *bulgur*

călăie s.f. 'Plăcintă din făină de grâu, cu lapte și cu ouă, coaptă în cuptor, pe vatră, groasă ca de două degete, de formă lungăreață, care se face la sărbători' (MDA I 414).

dal tc. *kaliye*

carabașag '(Bot. reg.) Grâu negru' (MDA I 381).

dal tc. *karabaşak*

Elementi di origine ungherese

ciolomad s.m. '(Reg.) Porumb semănat des, primăvară târziu, lăsat să-l năpădească mohorul pentru a fi cosit cu nutreț pentru vite' (MDA I 529).

dall'ungh. *csalamádé*

tenchi '1. Porumb; 6. (Reg.) Alac (*Triticum spelta*)' (MDA IV 888).

dall'ungh. *tenceri*

Elementi di origine albanese

brad s.m. 'Turtă de pâine pe care o aduce fiecare fată în ziua de brad, la mireasă acasă' (MDA I 310).

dall'alb. *bradh, bredh*

bradoș s.m 'Colac pentru ziua de Sfântul Toader și pentru ziua de Patruzeci-de "mucenici"' (MDA I 311).

der. da *brad* + *-oș*

Parole di origine incerta o sconosciuta

alac s.n. 'Specie de grâu foarte rezistentă, cu un singur bob în spiculeț,

care se cultivă în regiunile muntoase (*Triticum spelta*). 2. Orz de toamnă' (MDA I 42).

Et. inc.; cfr. ungh. *alakar*

mălai s.n. '(Mold. Trs.) ~ *mărunt*, ~ *mărunțel*, ~ *roșu Mei* (*Panicum miliaceum*). 2. (Trs. Mar.) Porumb (*Zea mays*). 19. Făină de mei. 20. Făină de porumb. 22. Turtă făcută din făină de mei, de porumb sau de alte cereale, cu plămădeală de drojdie, coaptă în test sau în cuptor. 23. Un fel de prăjitură făcută din făină de porumb' (MDA III 482).

Et. inc.⁸.

mămăligă s.f. 'Pasta alimentară preparată din făină de mei, de hrișcă, de orz, astăzi mai ales de porumb. Si. *coleașă*, (reg.) *mandră*, *mălaie*, *mălată*' (MDA III 485).

Et. sc.

Questi primi dati linguistici ci permettono di osservare che l'elemento latino è molto ben rappresentato, soprattutto per quel che riguarda il campo lessicale dei principali cereali: *grâu* < lat. GRANUM; *mei* < lat. MILIUM; *orz* < lat. HORDEUM; *porumb* < lat. PALUMBUS; *secară* < lat. SECALE). Solo la voce che in romeno designa l'avena è di origine slava: *ovăz* < sl. ОВЕСЪ.

L'elemento antico slavo, invece, insieme a quello neogreco e all'albanese, riguarda in special modo il campo lessicale dei pani, mentre dalle lingue slave moderne provengono termini che designano sia alcuni tipi di cereali – taluni di più recente ingresso in commercio –, sia prodotti dei cereali come pani o dolci rituali. I termini riconducibili al turco o all'ungherese – nella maggior parte dei casi di diffusione regionale – indicano soprattutto varie specie di grano.

A queste voci dovranno essere aggiunte le parole con etimologia poco chiara o sconosciuta, che meriteranno senza alcun dubbio la nostra attenzione.

⁸ La voce *mălaiu*, sarebbe, secondo REW 5572 (W. Meyer Lübke, *Romanisches Etimologisches Wörterbuch*, 3. vollständig neubearbeitete Auflage, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1935) derivato da MILIUM incrociatosi con *lai* 'schwarz': «schwarze Hirse».

GISELLA PADOVANI

ASPETTI DELLA NARRATIVA DI DOMENICO CIAMPOLI:
QUADRI D'AMBIENTE E STUDI DI PAESAGGIO

Tracciando una mappa della novellistica italiana sulle pagine della «Farfalla» sommarughiana nell'ottobre del 1882 Felice Cameroni segnala l'impetuosa proliferazione per tutta la penisola di bozzetti d'impronta regionalistica:

Va aumentando la rubrica, dirò così *regionale*, dei bozzetti italiani. I migliori ce li offerse la Sicilia delle novelle di Verga, Capuana, Navarro della Miraglia, Onufrio; – Enrico Castelnuovo e Caccianiga ci diedero quadretti di Venezia e del Veneto; – Baccaredda e Bargilli, di Sardegna; – lo Scarfoglio della «Cronaca bizantina», qualcuno della campagna romana; – Faldella, dopo il Casalmonferrato, ha cominciato a tratteggiare qualche schizzo sulla Roma dei nostri giorni; – la Serao predilige nei suoi schizzi Napoli; – ecco oggi la terza raccolta di novelle abruzzesi di D. Ciampoli¹.

Trecce nere, edito nel 1882 da Treves, è il volume a cui il critico e pubblicista lombardo accenna senza menzionarne il titolo a conclusione della sua rassegna, dove Ciampoli figura tra i più dotati cultori della voga del bozzetto, ovvero “quadretto”, “schizzo”, componimento realizzato con pochi tratti essenziali che sin dalla denominazione allude alle modalità grafiche del disegno, esibisce la sua contiguità alle arti pittoriche. Inquadrature di paesaggi lacustri o montani, squarci descrittivi che restituiscono il “colore locale”, scene campestri schizzate *en plein air*, ritratti dal vero dei costumi paesani, abbondano in *Trecce nere* come nelle precedenti sillogi novellistiche di Ciampoli, *Fiori di monte* (Napoli, Carluccio, 1878) e *Racconti abruzzesi* (Milano, Brigola, 1880). Storie di umile e dolorosa quotidianità campagnola che l'autore imbastisce, come chiarirà nel 1891, «senza imboccare la tromba del rivolu-

¹ F. Cameroni, *Letteratura italiana e straniera*, in «La Farfalla», n. 28, 22 ottobre 1882.

zionario o salire sul pulpito del predicatore»², miniando sane figure del mondo contadino, prospettando tragitti esistenziali marchiati da patimenti e privazioni ma sublimati da «eccelse» virtù morali.

Tale intento è esplicitamente enunciato ad apertura di *Trecce nere*. Qui lo scrittore rivolgendosi al parlamentare Settimio Costantini, dedicatario della lettera-prefazione, si propone tra l'altro di esaltare la «nativa schiettezza alpigiana» di gente «buona come l'aria de' greppi, forte come la quercia de' dossi, impetuosa come l'irrompere delle fiumare» e di illustrare le «usanze strane che vanno scomparendo con l'avanzare della vaporiera»³.

Assiduamente impegnato a ricercare nel patrimonio folclorico i «grandi tesori di poesia» su cui richiama l'attenzione delineando il profilo di Puškin il 6 febbraio 1881 in un articolo ospitato nel «Fanfulla della Domenica» (a. III, n. 6), Ciampoli segue con forte attenzione gli sviluppi degli studi demologici condotti dai suoi correghionali Gennaro Finamore, che nel 1882 inizia a dare alle stampe le *Novelle popolari abruzzesi*, e Antonio De Nino, conosciuto nel 1874 presso la redazione della «Gazzetta di Sulmona». È soprattutto quest'ultimo, con l'imponente inventario degli *Usi e costumi abruzzesi*, pubblicati in due volumi da Barbèra tra il 1879 e il 1881, a orientare il narratore di Atessa verso una pratica letteraria germinante, come ha osservato Gianni Oliva, dal «connubio, talvolta inestricabile, di tradizioni popolari librescamente documentate ed esperienza dell'osservatore»⁴.

Ricostruzione documentaria della cultura folclorica regionale e ricerca sul campo in *Fiori di monte* e nei *Racconti abruzzesi* confluiscono nell'alveo ideologico dell'umanitarismo filantropico di cui si è alimentato in età romantica il filone della narrativa «rusticale» e che sopravvive nell'«ingenua sociologia»⁵ di Vittorio Bersezio e di Salvatore Farina. Sodale e compagno di strada dei maestri della scapigliatura lombarda, Farina dirige la «Rivista minima» sulla quale nel 1879 Ciampoli firma due racconti. Auerbach, Conscience, Dickens e la friuliana Caterina Percoto, menzionati da Petitto di Longano nella prefazione a *Fiori di monte*, sono i modelli ai quali vanno ricondotte

² D. Ciampoli, *Studi letterari*, Catania, Giannotta, 1891, p. 370.

³ Id., *Tutte le novelle*, a cura di A. del Ciotto, vol. I, Roma, Bulzoni, 2004, p. 311.

⁴ G. Oliva, *Aspetti del verismo in Abruzzo: Domenico Ciampoli e i modelli letterari del realismo*, in *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), vol. I, Catania, Fondazione Verga, 1996, p. 337.

⁵ R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, seconda edizione accresciuta, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 247.

le opzioni tematiche e formali che qualificano questi scritti d'esordio, sgranati sul crinale del patetismo melodrammatico, connotati dal prevalere di quell'«intenzione sentimentale» che a giudizio di Benedetto Croce costituisce il limite più grave di un narratore «né volgare né scorretto», provvisto di «buona cultura» ma incapace di far convergere le sue facoltà inventive verso «un punto nel quale [...] prendano forza e freno e tono e stile»⁶.

Tinte e toni patetici impacciano anche la costruzione dei personaggi e dei contesti situazionali su cui ruotano le prose di *Trecce nere*, malsicuri tentativi di utilizzare il corpus demo-antropologico regionale per spianare il campo all'adozione dei canoni veristi. È Verga il modello di riferimento privilegiato dall'autore abruzzese in questa fase del suo itinerario creativo. Lo rivelano numerose «spie» tematiche e stilistiche (fra queste ultime spicca il frequente impiego del discorso indiretto libero) e lo conferma una lettera che Ciampoli invia da Campobasso il 5 gennaio 1882 all'autore di *Vita dei campi*, oggetto di un'ammirazione esplicitamente dichiarata: «Siete voi così felice nella forma! Leggo la "Rassegna" e vi ammiro spesso»⁷.

Fedele lettore della fiorentina «Rassegna settimanale», che il 28 marzo 1880 aveva dedicato una nota critica ai *Racconti abruzzesi*, Ciampoli accoglie l'appello lanciato da Pasquale Villari a favore di un'arte modernamente aperta al reale e consapevolmente orientata, se pur con molte cautele, in senso positivistico e veristico. Non riesce però a coniare strategie di scrittura idonee alla concreta applicazione del progetto culturale tracciato sulle pagine del periodico toscano. Fornisce dati precisi sulle condizioni di vita dei montanari abruzzesi ma non propone una convincente interpretazione dei complessi problemi che dominano la scena politica, economica, sociale italiana all'indomani dell'unificazione. E abbandona l'ispirazione a un incontrollato flusso affabulatorio più che ancorarla all'ordine dei fatti.

Le difficoltà incontrate dall'autore nel suo sforzo di adeguarsi al paradigma verghiano sono confermate dall'impianto stilistico dei testi confluiti in *Trecce nere*. Fondamentalmente poco propenso a far propria la poetica dell'impersonalità, che media e riassume tutti i motivi di forza del verismo, l'abruzzese non pone in atto le determinazioni

⁶ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, seconda edizione riveduta dall'autore, vol.V, Bari, Laterza, 1943, p. 205.

⁷ Cfr. G. Oliva, *Aspetti del verismo in Abruzzo: Domenico Ciampoli e i modelli letterari del realismo*, cit., p. 339.

formali ad essa inerenti. La sua sostanziale estraneità alla rivoluzione espressiva attuata da Verga è attestata dalla massiccia ingerenza, nei racconti del 1882 come in quelli successivi, di un narratore onnisciente che interviene di continuo, anche con considerazioni di natura metaletteraria. «L'incontro con il verismo», ha ben precisato Nunzio Zago, «non riesce a cancellare, però, il nucleo idealistico della cultura di Ciampoli, che in parte vanifica la portata conoscitiva del "metodo": così sull'obiettività della denuncia prevale spesso la mozione dei buoni sentimenti, mentre la durezza del documento umano si stinge nel lirismo delle descrizioni naturali»⁸.

Le notazioni paesistiche, funzionalizzate da Verga alla necessità di materializzare stati d'animo dei personaggi e particolari contesti ambientali, o di stabilire rapidi collegamenti tra i segmenti diegetici, assumono invece un ruolo autonomo e occupano uno spazio amplissimo nella prosa dell'abruzzese, che le elabora con intenso coinvolgimento emotivo e con un'attitudine pittorica romanticamente tesa all'esaltazione del "sublime naturale", spazio di solitarie e inquietanti avventure dello sguardo e dell'anima.

In due saggi poco noti pubblicati rispettivamente nel 1889 e nel 1898, *La natura nelle opere di Giacomo Leopardi* e *Il paesaggio nelle opere di Giosue Carducci*, Ciampoli indica con molta precisione le fonti letterarie delle proprie «pitture spirituali della Natura», come egli stesso le qualifica, «fatte quasi sempre nella solitudine terribile e bella come la morte»⁹; suoi numi tutelari enfaticamente invocati, gli inglesi Byron, Landor, Shelley, Keats, cantori di una natura «grandiosa, immensa, illimitata, che appassiona e terrifica»¹⁰; i tedeschi Heine, Schiller, Lenau, oltre al «divino Goethe»¹¹; i francesi Lamartine, De Musset, Hugo; i russi Puškin, Lermontov, Releiev¹².

Fra gli italiani, sono Foscolo, Leopardi, Guerrazzi, Carducci i modelli ai quali egli consapevolmente e dichiaratamente si collega, con una decisa preferenza per il poeta maremmano, «solitario gigante»¹³

⁸ N. Zago, *Voci della letteratura italiana fra "buon governo" e altre moralità*, Catania, Quaderni del Dipartimento di Filologia moderna, 2003, pp. 143-144.

⁹ D. Ciampoli, *La natura nelle opere di Giacomo Leopardi*, Acireale, Ragonisi, 1889, p. 82.

¹⁰ *Ivi*, p. 94.

¹¹ *Ivi*, p. 96.

¹² *Ibidem*.

¹³ D. Ciampoli, *Il paesaggio nelle opere di Giosue Carducci*, in *Id.*, *Nuovi studi letterari e bibliografici*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1898, p. 326.

che «libero, si avvicina alla libera natura con l'anima trepidante [...], e più la scruta, più la sente; più la sente e più le strappa le segrete armonie»¹⁴. Che con la sua penna «ch'è stilo e pennello» forgia un geniale «linguaggio visivo» ricorrendo «ora a linee precise, ora a sfumature pallide, ora a contorni vigorosi» per ritrarre «le albe, i meriggi, i tramonti», le notti che «si avvicinano al morir delle stagioni, all'afa delle canicole, a' verni gelidi», le «maremme desolate» e le «alpi pittoresche»¹⁵.

Del Carducci, «Poeta con gli occhi di pittore» che «ha restaurato il gusto del paesaggio»¹⁶, Ciampoli elogia principalmente la capacità di istituire una perfetta correlazione analogica tra parola e immagine, tra la scrittura letteraria e il suo *pendant* iconico:

I suoi periodi sono quadri completi: talora paiono mura ciclopiche con chiavarde di ferro; tal'altra [...] pure correnti d'acqua montane fra ombrose vallionate. Ha dizioni finora ignote alla nostra letteratura; frasi flessibili, come gambi di liane, metafore fresche, come la freschezza delle cose espresse [...]. Alcune pagine [...] fanno una sinfonia di colori¹⁷.

Un'attenta ricognizione delle «occasioni d'incontro» della poesia carducciana con le arti plastiche e figurative è stata operata alcuni anni fa da Mario Tropea. Prendendo in esame anche vari documenti epistolari, il critico ha mostrato come Carducci traesse dalle zone di referenza artistica individuabili nella dimensione extratestuale

spunti di ispirazione a impeti civili, come conveniva alla sua poesia plasticamente atteggiata e robusta [...]. Siamo, come si vede, nell'ambito di una occasionalità generica di ispirazione che si rifà, in fondo, a un tradizionale rapporto tra arti figurative e poesia, dove questa chiede a quelle spunti e motivi da amplificare, che Carducci funzionalizza in modo sincero e coerente ai suoi intenti di etica civile, ma restando nell'ambito di una valutazione convenzionale di questi termini, oltre che, nei casi singoli, in quello di una spesso inaccettabile ambage retorica, pur se nobile nei suoi intenti¹⁸.

¹⁴ *Ivi*, p. 339.

¹⁵ *Ivi*, pp. 337, 338, 340.

¹⁶ *Ivi*, pp. 339-340.

¹⁷ *Ivi*, p. 338.

¹⁸ M. Tropea, *Carducci e le arti figurative*, in Id., «Classicismismo», *estetismo*, *decadentismo. Saggi su Leopardi, Pascoli, De Bosis, Acireale*, Bonanno, 1992, pp. 37 e 42.

Procedendo per altre vie, e sollecitati per lo più da interessi artistici diretti e coinvolgenti sino al punto di incidere sulle strutture fondamentali del loro immaginario, anche gli scapigliati avevano tentato di mettere in atto «la circolarità e la fusione tra quelle arti sorelle il cui cammino simultaneo aveva avuto modo di osservare Rovani nel suo saggio sulle *Tre Arti*»¹⁹.

Concettualizzata nei due volumi rovaniani editi a Milano da Treves nel 1874 con il titolo *Le tre Arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, l'aspirazione a fondere differenti linguaggi artistici (letterario, musicale e pittorico) aveva governato le eccentriche sperimentazioni espressive dei *bohémiens*, e specialmente di quanti solevano assecondare con il pennello oltre che con la penna il proprio estro creativo. Emblematici i casi di Emilio Praga, Giovanni Camerana, Edoardo Calandra, ai quali si può accostare Carlo Dossi, che nella dedica posta ad apertura della *Desinenza in A* dava grande rilievo al suo debito nei confronti della pittura scapigliata: «A Tranquillo Cremona / mio glorioso amico / dal cui pennello / riboccante di sole e di amore / sàturo di finezze, di sapienza, di originalità / imparai a scrivere»²⁰. Il senso di questa affermazione si precisa nelle «scritte pitture»²¹ geniali e avveniristiche del narratore lombardo e nelle sue riflessioni critiche su artisti contemporanei. In entrambi i casi Dossi, come è stato osservato, assegna ai colori l'inedita funzione di «far esplodere l'evidenza di oggetti e figure per mezzo del termine linguistico adoperato, per mezzo quindi della carica affettiva o giudicante dell'artista»²². È particolarmente interessante a tal proposito il saggio dossiano scritto in occasione dell'Esposizione di Belle Arti a Brera nel 1873, denso di illuminanti dichiarazioni di poetica stimulate dall'osservazione appassionata delle sperimentazioni figurative di Cremona e di Grandi²³.

¹⁹ Citiamo un passo dell'*Introduzione* di Paola Montefoschi al volume, da lei curato, C. Dossi, *Due racconti giovanili. Con un racconto di Luigi Perelli*, Roma, Salerno, 1994, p. 39.

²⁰ *La desinenza in A*, in Dossi, a cura di C. Linati, Milano, Garzanti, 1944, p. 6X3. Il volume riproduce le *Opere* dell'edizione Treves, con l'aggiunta di una parte della *Rovaniiana* e di una scelta delle *Note azzurre*.

²¹ *Ivi*, p. 635.

²² R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, cit., p. 177.

²³ *Tranquillo Cremona e Giuseppe Grandi*, in C. Dossi, *Opere*, con un *Preludio* di P. Levi e *Notizie bibliografiche* di G.P. Lucini, 5 voll., Milano, Treves, 1910-1927, vol. IV [1926], pp. 94-97.

L'esigenza di attivare un'interconnessione fra discorso narrativo e immaginario figurativo si precisa e consolida in Ciampoli quando egli entra nell'orbita della «Rivista minima», che fondata nel 1865 e in un primo tempo diretta a Milano da Antonio Ghislanzoni aveva fiancheggiato, se pur distanziandosi dalla stampa scapigliata politicamente più aggressiva, le generose intemperanze della «generazione crucciosa» (E. Praga – R. Sacchetti, *Memorie del presbiterio*, Torino, Einaudi, 1977, p. 122), fregiandosi spesso delle carismatiche firme di Tarchetti e Praga. L'iniziale, baldanzoso anticonformismo del periodico milanese era stato successivamente smorzato dalla svolta normalizzatrice ad esso impressa da Salvatore Farina, alla guida del giornale dal '72 in poi, e dal suo stretto collaboratore Vittorio Bersezio, entrambi refrattari «al confronto con le inquietudini e le gravose eredità scapigliate»²⁴, sebbene il primo in gioventù avesse simpatizzato per le “nobili follie” dei poeti in rivolta, poi nostalgicamente rievocate nei volumi che compongono la trilogia autobiografica *La mia giornata: Dall'alba al meriggio* (1910), *Care ombre* (1913), *Dal meriggio al tramonto* (1915). Fu proprio Farina, come si sa, ad assistere materialmente e affettivamente Tarchetti morente, e a redigere in sua vece il quarantottesimo capitolo di *Fosca*.

Sulla «Rivista minima» Ciampoli pubblica, rispettivamente nel maggio e nel dicembre del 1879, due racconti, *Orso* e *Storiella azzurra*. Un titolo, quest'ultimo, che rinvia subito per assonanza pittorica a *Riflesso azzurro* (Milano, Lombardi, 1873) di Ambrogio Bazzero e alle dossiane *Note azzurre*, apparse postume nel 1912 ma stilate a partire dal 1870; così come quello della *Storiella vana* inclusa in *Fiori di monte*, prima silloge novellistica dell'abruzzese, esibisce un'inequivocabile matrice boitiana. E, ancora, la testata e la veste grafica e iconografica della «Palestra dei giovani», giornale culturale atessano a cui l'abruzzese dà vita tra il 1878 e il 1879, richiamano la titolatura e il tessuto illustrativo di fogli come la «Palestra musicale», varata da Tarchetti nel 1866, e la «Palestra letteraria artistica scientifica» fondata nel 1867 da Dossi con Luigi Perelli che ne fu anche il direttore. Riviste a cui gli “artisti ribelli” avevano affidato il loro progetto di una stampa alternativa, orgogliosamente sprezzante dei gusti e delle attese del pubblico borghese.

Dalle creazioni letterarie e pittoriche degli indisciplinati esponenti dell'avanguardia lombardo-piemontese, il narratore di Atesa deriva

²⁴ R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, cit., p. 275.

il «gusto dell'impasto coloristico intriso di colta ebbrezza melanconica»²⁵, delle trasparenze indefinite e delle sfumate tonalità cromatiche, dei giochi chiaroscurali su cui tanto si erano esercitate la fantasia poetica di Emilio Praga e la perizia tecnica di grandi pittori geniali e sregolati come Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Federico Faruffini, Luigi Conconi. Le loro opere, divulgate da cataloghi diffusi in tutta la penisola oltre che da riviste d'arte aggiornate sulle novità nazionali ed europee, come il romano «Giornale illustrato di Belle Arti», a partire dal 1874 vennero esposte a Milano, a Torino, a Roma, e nel '77 a Napoli, dove allora Ciampoli risiedeva. «Avevano mandato da Milano un bellissimo quadro l'Induno e due superbi acquarelli il Faruffini»²⁶, ricorderà Domenico Morelli nel 1901 passando in rassegna le mostre organizzate dalla partenopea Società Promotrice di cui egli, con Gabriele Smargiassi ed altri, aveva formulato lo statuto nel 1863. Le tele degli scapigliati erano certamente familiari a Ciampoli, instancabile viaggiatore sollecitato da molteplici curiosità culturali, frequentatore assiduo di studi artistici e di mostre (basterebbero a documentare questi suoi interessi gli scritti su Dante Gabriele Rossetti, Lelio De Francesco, Carlo Palmizi, e il reportage sull'*Esposizione nazionale a Palermo* pubblicato il 22 dicembre 1891 sull'*«Illustrazione italiana»*), legato da vincoli di amicizia a pittori e scultori di fama. Tra loro, il pescarese Basilio Cascella, pittore, illustratore, litografo, ceramista e, occasionalmente, giornalista di talento, capace di dar vita nello scorcio del secolo a un'elegante rivista, *«L'Illustrazione abruzzese»*, aperta anche alla collaborazione dello scrittore di Atessa²⁷.

Poligrafo di eclettica formazione pronto a trarre suggestioni feconde da vari autori italiani e stranieri (soprattutto russi, studiati e tradotti con straordinario impegno), epigono inizialmente, come si è detto, dei novellieri «rusticali»; di Verga e Capuana nei racconti e bozzetti apparsi all'altezza degli anni Ottanta; di Fogazzaro e D'Annunzio nei quattro volumi di cui consta il ciclo romanzesco architettato tra il 1884 e il 1897 (*Diana*, *Roccamarina*, *L'Invisibile*, *Il barone di San*

²⁵ G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 97.

²⁶ D. Morelli, *Ricordi della Scuola napoletana di Pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, Napoli, Stabilimento Tipografico della Regia Università, 1901, p. 33.

²⁷ G. Oliva, *Domenico Ciampoli nel giornalismo letterario dell'Ottocento*, in *Domenico Ciampoli*, Atti del Convegno di Studi (Atessa, 21-22 marzo 1981), Lanciano, Carabba, 1982, p. 68.

Giorgio), Ciampoli non approda mai all'elaborazione di una personale, organica poetica narrativa. Sulla scorta di suggestioni culturali della più diversa provenienza egli sonda un'ampia gamma di direzioni tematiche e soluzioni stilistiche. Costeggia o attraversa scuole, gruppi, movimenti senza trovare al loro interno uno stabile punto d'approdo. Nei suoi racconti e romanzi adotta espedienti espressivo-comunicativi generalmente mantenuti nei limiti di un'accettabile e decorosa "medietà" turbata talvolta da improvvisi innalzamenti verso un registro stilistico più elevato²⁸. E mostra una disinvolta abilità nel trasportare sulla pagina le variazioni luminose e le screziature cromatiche che il suo occhio coglie negli scenari naturali e la sua penna fissa in una prosa ora snodata in movimenti pacati e sinuosi ora inturgidita dai timbri concitati dell'oltranzismo immaginoso romantico.

L'imponente spettacolo offerto dai monti della Marsica fa da sfondo a molte delle sue narrazioni. Si pensi, per esempio, alla descrizione del Morrone che si incontra in uno dei *Racconti abruzzesi*, del 1880:

è una montagna isolata e quasi ala della Maiella. La si vede [...] scoscendersi ai fianchi con rupi selvagge e rizzarsi in alto con punte spaventose.

Oh, quanto sarebbe incantevole la scena che vedresti se tu da quei pinnacoli t'innalzassi con l'aerostato al cielo e volgesti in giù uno sguardo! Vedresti il monte allungarsi pe' fianchi, come gigante in riposo, ergere verso te le vette ripide, intestate da piede umano, e poi picchi spaventosi, precipizii senza fondo [...]; più giù scorgearesti, là, sulle falde, di tratto in tratto, biancheggiare qualche romito paesello che vede pendersi sul capo macigni ardui, scheggiati, prominenti; e poi il vago e cupo verdeggiare de' boschi²⁹.

Altrove, i giochi di luce generano vaporose iridescenze («Il sole tra un corteggio di nuvolette d'oro [...] pareva versare nella sottopo-

²⁸ Nella sua densa, articolata introduzione alla ristampa, da lei curata, di tutte le novelle ciampoliane, Antonella del Ciotto sottolinea opportunamente l'«esigenza di tipo sperimentale che ha accompagnato lo scrittore abruzzese in tutta la sua produzione, non solo nella scelta delle tematiche e dei contenuti, ma anche in quella dei generi in cui ha dato prova di essersi cimentato con successo di intenti e di realizzazioni. La sua posizione, dunque, non appare ben delineabile, ma la presenza di un atteggiamento incerto in sede espressiva non va letta come mancanza di autonomia o di sincerità, quanto piuttosto come il risultato di uno slancio in cui non è ancora stato messo totalmente e definitivamente ordine» (*Introduzione* a D. Ciampoli, *Tutte le novelle*, vol. I, cit., pp. 60-61).

²⁹ D. Ciampoli, *La scema*, in *Racconti abruzzesi*, Milano, Brigola, 1880, p. 82.

sta vallata una scintillante nebbia di faville»³⁰ o si diffondono su superfici lacustri:

dentro quelle acque limpide e cristalline vedevansi specchiare i monti nudi sui fianchi e cinti di neve alla cima, e centinaia di bianchi paeselli riflettere la loro immagine capovolta [...]; la luna disegnava sul lago una interminata striscia luccicante che andava a frangersi sulla riva opposta³¹.

a pie' delle rocce apparve un lago terso [...], con dolcezza di tinte glauche, con riflessi di luce viva viva, quasi luccichio di sole: la visione era nitida, come trasparente, fra il verde cupo del bosco³².

Nelle vedute notturne i procedimenti iconografici tendono spesso a creare forti contrasti cromatici e luministici da cui derivano effetti surreali come quelli che si possono cogliere in questo passo:

La campagna dormiva profondamente, a levante una lievissima tinta tra l'opale e il latteo rendeva più scure le balze de' monti, facendo spiccare su' ciglioni a sghembo i profili delle rocce e le ramaglie degli alberi [...]; la fiumana luccicava come se avesse dall'una all'altra riva un ponte di topazi e diamanti³³.

Trionfa la forza fisica della luce, vortice di energia naturale, fonte di «purissima gioia», come Ciampoli la definisce scrivendo il 10 settembre del 1910 all'amico Tito Codagnone per comunicargli le emozioni provate «ogni sera, quando il tramonto d'oro, dalle vette aeree della Maiella e dalla groppa boschiva di Monterione, dilegea nell'opalina immensità del cielo», e «nella vastità dell'orizzonte» Atessa spicca «ingemmata di fulgidissimo diadema»³⁴.

Al trattamento della luce Ciampoli riserva una speciale attenzione anche nell'esaminare le opere di pittori e scultori del suo tempo, o di chi, come l'atessano Lelio De Francesco, dotato della «tempra che da ragazzi avevano avuto il Michetti, il Barbella, il Tosti [...], nello

³⁰ Id., *Storia d'una croce*, in *Fiori di monte*, Napoli, Carluccio, 1878, p. 4.

³¹ Id., *Sul lago*, in *Racconti abruzzesi*, cit., p. 134.

³² Id., *Roccamarina*, Miýano, Brigola, 1890, p. 111.

³³ Id., *Duello alla macchia*, in *Fra le selve*, Catania, Giannotta, 1890, p. 55.

³⁴ Il testo della lettera è riprodotto nel volume, da cui citiamo, di G. Marcolongo, *Domenico Ciampoli. Riflessi della vita e delle opere*, prefazione di E. Janni, Chieti, Solfanelli, 1965, p. 26.

scegliere una delle tante arti cui era propenso, elesse la fotografia»³⁵ e nel fissare le immagini carezzandole «con le ombre e i chiari»³⁶ mise a frutto «i metodi più moderni, fino alla radiografia e alla fluorescenza»³⁷. Celebrando nel 1914 la «festosa fecondità dell'ingegno» dell'amico di cui ha sempre seguito «con fede, con simpatia»³⁸ l'itinerario creativo, lo scrittore illustra con competenza e precisione scientifica le nuove tecniche operative messe a punto da De Francesco:

Egli è un indagatore [...]. Studia l'azione chimica della luce, le colorazioni sui metalli, gli alogeni, le radiazioni, persino l'identità della luce sulle vibrazioni elettriche; scruta nell'un tempo pur la chimica dello sviluppo e del viraggio, per dar contributo alla teoria delle immagini latenti, alla sensilometria, alla fotografia dei colori.

A' processi del Carey Lea, del Lippmann, del Cros egli oppone altri più facili, più pratici, più decisivi; la sua non è la tricromia addiettiva o sottrattiva, né il processo Lumière con la polvere a tre colori; egli suscita una specie di fotografia ortocromatica, indacando il diagramma della luminosità ottica dei diversi colori dello spettro e le materie sensibilizzatrici per i colori, ottenendo ottimi risultati [...].

E se il nostro amico si è dedicato tutto all'arte della figura umana, concentrando in essa le cure più assidue e i metodi più moderni, fino alla radiografia e alla fluorescenza, ha pur le singolari attitudini per la fotografia del paesaggio, la cui estetica è oltremodo difficile³⁹.

Attitudini certamente possedute ed espresse, pur se con differenti strumenti, anche da Ciampoli narratore. Dall'impatto con il paesaggio, per lui fonte primaria di ispirazione, scaturiscono i momenti più felici della sua parabola creativa. Quelli, per esempio, in cui la tavolozza è tutta giocata su tocchi di verde, di ocre, di azzurro; su tenui sfumature di colori annullati per via di velature e trasparenze, appannati dai filtri dell'atmosfera; su chiazze di luce bilanciate in graduali scansioni tonali secondo i dettami di quella tecnica del "non finito", insofferente di linee e profili netti, che per Carlo Dossi ha il miracoloso effetto di rappresentare nella loro autenticità i moti dell'anima e di trasmettere l'«illusione del vero»⁴⁰.

³⁵ D. Ciampoli, *Lelio De Francesco*, in AA.VV., *Onoranze a Lelio De Francesco*, Pescara, Arti Grafiche M. Fracchia & C., 1914, p. 17.

³⁶ *Ivi*, p. 19.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 18.

⁴⁰ Cfr. P. Montefoschi, *Introduzione a C. Dossi, Due racconti giovanili. Con un racconto di Luigi Perelli*, cit., p. 39.

Sebbene le scelte tematiche dello scrittore di Atesa siano talora riferibili all'orizzonte immaginativo dei letterati *maudits* (patologie desuete, suicidi, esplosioni di follia, passioni esuberanti, misteriosi interventi di forze occulte), i turbamenti e il disincanto acrimonioso degli «spostati in arte» (così li definì Francesco Giarelli) non filtrano nel sostrato concettuale delle sue narrazioni, immuni da accensioni di ribellismo antiborghese e piuttosto convenzionali nell'impianto retorico. Ma vivificate spesso sul *côté* iconico dalla seducente dinamica del luminismo ad antitesi – tocco connotante dei versi e dei dipinti di Praga e Camerana – di cui il passo che qui di seguito citiamo reca tracce evidenti:

A settentrione e a mezzodì la cerchia selvatica si apriva in due sfondi luminosi: [...] apparivano lontananze opaline di terre perdute come in una diafana visione primaverile; [...] e sul mare, sfumando come nube grigia lunghissima che poggia sull'onda, intravedevansi le terre della curva salernitana⁴¹.

L'alta frequenza e l'ampiezza, talora eccessiva, degli inserti descrittivi si configurano come il dato più eclatante della narrativa dell'abruzzese, che proprio quando saggia l'immagine del paesaggio e la traduce in disegni abilmente tratteggiati attinge una scorrevolezza sintattica e una levità lessicale difficilmente riscontrabili di solito nella sua prosa. Una prosa che nasce da plurime ibridazioni letterarie, e perde di compostezza e incisività allorché lo scrittore, abbandonate la ricerca di una propria strada verista e la misura del racconto breve, si cimenta nella costruzione di farraginosi intrecci romanzeschi puntando a obiettivi sempre più scopertamente commerciali e accogliendo indiscriminatamente le nuove mode letterarie dettate da Paul Bourget, Antonio Fogazzaro, Gabriele D'Annunzio.

Anche le sue strategie iconografiche si modificano nei romanzi, evolvendo verso un formalismo levigato e prezioso di marca preraffaellita. Amico dei fratelli Rossetti, Ciampoli incontra spesso il più giovane di loro, il pittore e critico d'arte William-Michele che gli dona alcune carte inedite del proprio padre, Gabriele, poeta patriota morto a Londra nel 1854. Nel 1910 questi importanti documenti saranno stampati da Carabba (Lanciano), con il titolo *Opere inedite e rare di Gabriele Rossetti pubblicate sugli autografi. La vita mia. Il*

⁴¹ D. Ciampoli, *Paesaggi estivi. Cava de' Tirreni*, in «L'Illustrazione italiana», a. X, n. 35, 2 settembre 1883.

testamento con note storiche del poeta e d'altri, e due capitoli biografici di W.M. Rossetti. Illustrato con riproduzioni di disegni eseguiti da Dante Gabriele, il volume include un'eshaustiva bibliografia compilata dal curatore, Domenico Ciampoli, che fornisce anche dettagliate informazioni sulle sue pazienti ricerche di notizie e documenti riguardanti la celebre famiglia italo-inglese:

Ho lavorato 30 anni, cercando la verità tra le carte e le lettere, negli archivi, nelle biblioteche, ovunque fosse serbata da Londra a Malta, da Roma a Parigi, da Vasto alle Alpi Apuane, persino nei familiari ricordi e nelle pubbliche vendite, con la stessa passione di chi cerca reliquie⁴².

Numerosissimi saranno negli anni successivi gli articoli, pubblicati su quotidiani e periodici, nei quali Ciampoli tornerà ad occuparsi dei Rossetti. Di Gabriele ma anche del suo secondogenito, pittore geniale, poeta, traduttore di Dante, fondatore insieme a William Holman Hunt e a John Everett Millais della Pre Raphaelite Brotherhood che alla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento provocò una delle più formidabili mutazioni del gusto nella società moderna e avviò un indirizzo artistico destinato – anche in forza delle teorie di John Ruskin – ad assumere un ruolo centrale per l'estetica di fine secolo. Analizzando le creazioni pittoriche di Rossetti nel 1898, Antonio Agresti osserva che al loro interno

immagini sorelle dei sogni di Giotto, degli entusiasmi di Dante [...], sbocciano, fioriscono, si seguono ed hanno un sapore ed un colore strano [...], pallido profumo di viole vizzentesi all'ombra, come se fossero immagini ed idee che avessero dormito lunghissimi secoli nei silenzi umidi, nei silenzi penserosi d'una ignorata Certosa⁴³.

Di Dante Gabriel Charles, Ciampoli redigerà un articolato profilo sul «Popolo romano» il 20 aprile del 1914 (*Dante Gabriele Rossetti*). Suggello, a detta dello stesso scrittore, di una lunga consuetudine con le opere dell'eccentrico artista («tracciai la figura di Dante Gabriele Rossetti, i cui quadri ci fiorivan d'inanzi»), decantate come paradigmi di raffinate, ineguagliabili soluzioni espressive:

⁴² Cfr. G. Marcolongo, *Domenico Ciampoli. Riflessi della vita e delle opere*, cit., p. 83.

⁴³ A. Agresti, *Studio su la pittura inglese e su l'opera pittorica e la vita dell'autore*, in D. G. Rossetti, *Poesie*, Firenze, Barbèra, 1899, p. 120.

Con pochi amici, forti e squisiti, compì, quasi nel silenzio, una rivoluzione nell'arte inglese: il preraffaellismo, che segna un'epoca novella nella storia dell'arte, fu il bando al convenzionalismo, il ritorno alla verità, alla natura, non un'imitazione servile del nostro quattrocento; fu simpatia d'intenti e di metodo, senza pastoie di fazione o di scuola; fu in pittura quel che in poesia volevan Wordsworth, Coleridge, Keats. Ed egli emulò, superò pittori e poeti; fu detto «il più pittore dei poeti, il più poeta dei pittori»; certo fu sommo nella poetica concezione dell'arte comunque la esprimesse [...]: ha l'immaginazione sentimentale e singolar franchezza di tinte e di eloquio; ha la voluttà quasi spirituale, onde avvisa le sue creazioni femminili.

[...] Epperò egli ebbe compagni, non alunni, epigoni, non emuli; rimase unico e solo, grande maestro inimitabile di colori e di ritmi.

Della partecipe attenzione con cui il narratore abruzzese seguì la produzione di Rossetti, e dell'influenza che alla fine del secolo l'estetismo inglese esercitò in Italia sull'arte, sul costume, sulla moda, sul dibattito culturale, bisogna tener conto nell'esaminare le peculiarità degli enunciati descrittivi di cui è trapunto il romanzo *L'Invisibile*, del 1896.

Il tracciato figurativo dell'opera mette a frutto impressioni suscitate dalla conoscenza diretta dei dipinti di Dante Gabriele, anche se la mediazione di critici, teorici dell'arte, scrittori e pittori italiani – come Angelo Conti, Adolfo De Bosis, e, soprattutto, Gabriele D'Annunzio e i suoi illustratori – concorre certamente a suggerire l'adozione di un linguaggio iconografico di stile preraffaellita, distillato in tocchi di cristallina perfezione.

Ciampoli si era formato culturalmente a Napoli, in un *milieu* intriso di cultura idealistica e animato da un fervore operativo a cui dava impulso la presenza di intellettuali della statura di Francesco De Sanctis, Bertrando Spaventa, Augusto Vera, Antonio Tari, Vittorio Imbriani, e di istituzioni prestigiose come le Accademie (di Scienze morali e politiche, di Archeologia, lettere e belle arti, di Scienze fisiche e matematiche), la Società di storia patria, fondata nel 1875, il Circolo filologico costituito da De Sanctis nel '76. Nel capoluogo campano, dove aveva fissato la sua dimora intorno al 1870, il giovane atessano, ottenuta la laurea in Lettere, inaugurò la sua poliedrica attività culturale (come traduttore, narratore, giornalista, critico) e intrecciò fecondi sodalizi con Federigo Verdinois, con l'orientalista Eugène-Wenceslas Foulques (dal quale fu avviato allo studio delle lingue e delle letterature slave), con Carlo Del Balzo.

Quest'ultimo lo accolse nella redazione della sua «Rivista nuova

di scienze, lettere ed arti», foglio dalla fisionomia eclettica, molto attento ai nuovi sviluppi delle arti figurative all'estero ma programmaticamente teso anche a rivisitare e valorizzare la tradizione della pittura nazionale, con particolare riguardo all'area napoletana, dove la Scuola di Posillipo andava sempre più configurandosi come centro propulsore del vedutismo meridionale.

Approdato a Roma nei primi anni Ottanta e sempre operosissimo sul fronte giornalistico, lo scrittore di Atessa, pur privilegiando la prudente e moderata linea editoriale del «Fanfulla» e della «Domenica letteraria» di Ferdinando Martini, fogli sui quali comparve spesso la sua firma, non rimase insensibile al fascino dell'ideale di aristocratica raffinatezza perseguito dai «bizantini» e successivamente dai redattori del «Convito» di Adolfo De Bosis, «rivista ufficiale del decadentismo di fine secolo; [...] manifestazione di dannunzianesimo artistico e di costume»⁴⁴.

Basterebbe a provarlo la sua collaborazione all'«Illustrazione abruzzese» diretta da Basilio Cascella, foglio che della rivista di De Bosis emulava contenuti e apparati illustrativi,

periodico decadente [...] apparso in prima serie nel 1899 e in seconda nel 1905 (antecedente de «La Grande Illustrazione» del 1914-1915), proiezione epigonica del «Convito» debosisiano, di cui ripeteva lo schema fondamentale nell'unione tra letteratura e arti figurative e nel richiamo esclusivo «ai fini della letteratura», presentata per lo più in forma antologica, infiorettando il tutto di calde allusioni alla rinascenza latina e alle sue «infinite bellezze»⁴⁵.

In questo contesto estetizzante si situa, se pure nei limiti di un'operazione artificiosamente manieristica, anche la materia iconografica del romanzo *L'Invisibile* pubblicato da Ciampoli a Roma per i tipi di Voghera nel 1896. Qui, più che altrove, lo scrittore paga il suo tributo alla moda preraffaellita. Ai vasti quadri paesistici subentrano cesellate figurazioni di ambienti chiusi e raccolti. Abbondano le descrizioni di interni ornati di suppellettili e arredi preziosi («cuscini cremisi e oro», p. 48; «busti marmorei», p. 50; tappeti, specchi, arazzi, quadri di «antica e signorile eleganza», p. 63; anfore pompeiane, p. 64; «tende [...] di stoffa nera rabescata d'oro», p. 128; «lampade a riverbero verde», p. 168; leggi d'ebano, sfingi auree):

⁴⁴ M. Tropea, «Classicismo», *estetismo, decadentismo*, cit., pp. 72-73.

⁴⁵ G. Oliva, *Domenico Ciampoli nel giornalismo letterario dell'Ottocento*, cit., p. 68.

Dalle anticamere ai salotti, dagli studioli alle sale da ballo, dai gabinetti d'abbigliamento alla stanza da letto, dal bagno alla cappella, tutto era bellezza, nitore, fasto, ma di semplicità che celava l'arte (p. 135).

Gli esterni sono riprodotti di scorcio: parchi, orti, giardini deserti, ammantati di foglie morte, filari di «tronchi lucenti» avviticchiati da «rampicanti come colubri» (p. 112), «sedili e statue di marmo, sorta di candido consesso di bellezze nascoste in un tempio verdeggiante» (p. 289), torrioni di castelli in rovina, arcate invase dall'edera (p. 115), e un profluvio di fiori «splendidi [...] avvolti da un'ombra gelida e grave» (p. 565): rose e gigli soprattutto, ma anche miosòtidi e verbene, anemoni e garofani: «una musica di colori, una poesia di forme» (p. 214).

Ma è sulla *descriptio personae* e in particolare sulle icone femminili che Ciampoli si intrattiene con maggiore industria, quasi con puntigliosa pedanteria. A dominare la scena del romanzo è la figura della protagonista, Vittoria, «forma divinamente modellata» (p. 290) che «sembrava il profilo d'un cammeo schiarito dalla luna» (p. 579), donna «squisitamente bella» e «gentilmente austera» (p. 59), con una «pelle perlacea» (p. 201) e un «collo [...] purissimo come pario» (p. 270): «Io ne scorgevo il profilo scultoreo di giovinetta dea, coi capelli biondi, aurei, ricciuti, a ciocche lievi sul collo» (p. 302). Fissata in immagini di vaghezza stilnovistica («vestita di bianco [...] portava in testa una sottile corona di edelvaisi», p. 313; «si mosse, come una giovinetta dea, altera, esile e slanciata, ma col capo un po' chino», p. 580), la «vergine gentile» ideata da Ciampoli replica spesso pose e gesti della dannunziana Isaotta Guttadauro, alla quale la assimilano anche particolari dell'aspetto fisico e dell'abbigliamento.

In molte pagine del romanzo scorrono preziosità verbali e figurative che rinviano all'*Isaotta* di D'Annunzio, apparsa in una prima *edictio picta* per i tipi della «Tribuna» nel 1886, con acquerelli di artisti dell'ambiente preraffaellita romano. Più interessanti, però, sono i luoghi testuali in cui il narratore atessano senza servirsi di fonti mediatrici si confronta direttamente con il modello prototipico, Dante Gabriele Rossetti. Come là dove immagina il soggetto e la sintassi figurativa di un dipinto di grande valore che nella finzione romanzesca potrebbe essere stato realizzato da un artista della scuola preraffaellita:

Rappresentava un angelo, dritto fra le acque d'un pantano, tutto assalito dalle erbe lacustri che lo stringevano inestricabilmente,

mentr'egli con le braccia spasimanti tentava di sciogliersi e volgeva al cielo purissimo la bella testa addolorata...

Sul lido una vaga fanciulla in convulso smarrimento, tendeva verso di lui le mani non osando gettarsi nell'acqua livida a salvarlo. Le ninfee candide nuotavano mosse da' giri dell'acqua stessa... (pp. 205-206).

Il rapporto simbiotico tra scrittura letteraria e pittura, che in questo caso sorvola i moduli tradizionalmente referenziali della narrativa di taglio descrittivo, è fortemente marcato da modalità espressive suggerite dalle «sovrumane apparizioni» scaturite «dalla mente ispirata» di Rossetti, che affida ai suoi dipinti figure «eteree» nelle quali

gli atteggiamenti novissimi e molli, le flessuose movenze fan pensare che le veraci forme delle elettissime modelle, passando traverso lo spirito dell'artista, si trasfigurino, acquistino un'aria, una impronta superiore alla natura umana [...].

Ogni sommovimento dell'anima di lui si fa simbolo visibile, che più si sente e più si comprende e ne trasporta alla serenità primitiva, quando gioia o patimento eran semplicemente sublimi.

Egli presenta e persegue il suo tipo di perfezione estetica. Nella ricerca d'una forma suprema di bellezza interroga la realtà vivente per iscoprirvi i segni evidenti della bellezza immateriale⁴⁶.

Il Ciampoli interprete ed emulo, in sede narrativa, delle soluzioni formali preraffaellite, è uno scrittore che nella fase più matura della sua carriera va ancora alla ricerca di un personale linguaggio espressivo. Segue le tracce di maestri consacrati e oscilla tra i poli della cultura di fine secolo senza mai operare scelte definitive di poetica. Con sincerità disarmante scrive in quel periodo a Tommaso Bruno Stoppa:

Non posso dire in qual casellario mi metteranno i critici (se pure ce ne sono e ce ne saranno per me), se fra i naturalisti, i simbolisti, i veristi; so che cerco di fare il vero col bello e che sento in ogni cosa d'esser io; di affermare cioè il mio stile e il mio modo di vedere⁴⁷.

⁴⁶ D. Ciampoli, *Dante Gabriele Rossetti*, in «Popolo romano», 20 aprile 1914.

⁴⁷ Cfr. G. Oliva, *Domenico Ciampoli nel giornalismo letterario dell'Ottocento*, cit., p. 73.

MARIO PAGANO

NOTE SU STEFANO PROTONOTARO*

L'aver approntato l'edizione delle tre canzoni di Stefano Protonotaro per il nuovo *corpus* della Scuola Poetica Siciliana ha comportato, necessariamente, che si prendesse posizione su qualche questione controversa¹.

Pervenuto unicamente *nell'Arte del rimare* di Giovanni Maria Barbieri, quello di *Pir meu cori allegrari* è uno dei pochissimi testi a non avere subito il toscaneggiamento del resto della tradizione e ad avere conservato, in buona parte, la forma siciliana. Scriveva Santorre Debenedetti: «Giammaria Barbieri, espertissimo filologo modenese (1519-1574), [...] la trascrisse, con più altre composizioni provenienti da un cod. oggi perduto, in un suo zibaldone, parimente sfuggito a tutte le ricerche, ch'egli chiama *Libro siciliano*. Per nostra ventura il Barbieri l'inserì nel trattato dell'*Arte del rimare*, o *Rimario*, composto sul finire della vita e interrotto dalla morte, e rimasto oltre due secoli inedito, sinché il Tiraboschi² non lo pubblicò, intitolandolo *Origine della poesia rimata*»³.

Sulla autenticità di questo testimone tardo manifestò non pochi

* Si tratta della versione rielaborata ed ampliata di una comunicazione presentata al VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (S.I.F.R.), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Padova - Stra (Venezia) 27 settembre – 1 ottobre 2006.

¹ Cfr. *I Poeti della Scuola Siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, vol. II. *Poeti della Corte di Federico II*, Edizione critica con commento, diretta da Costanzo Di Girolamo, Mondadori, Milano 2008 (*I Meridiani*), pp. 325-365.

² Cfr. Tiraboschi (1790); una nuova edizione dell'*Arte del rimare* è stata annunciata da De Conca (2001).

³ Debenedetti (1932), ristampato in Debenedetti (1986: 27); tutte le citazioni verranno fatte da questa ristampa.

dubbi, pensando ad un testo 'italiano' tradotto in siciliano, il Gaspary⁴; dubbi poi riproposti dal De Bartholomaeis, con l'autorevolezza di chi aveva scoperto le carte Barbieri⁵. Il Debenedetti dimostrò poi, con una minuziosa *expertise* basata sul confronto con i testi in volgare siciliano dei sec. XIV-XV⁶, come «la canzone sia stata scritta in siciliano»⁷; la fonte del Barbieri, invece, il *Libro siciliano* dal quale egli aveva trascritto il testo, doveva probabilmente essere di area veneta e risalire al sec. XIV (p. 57). Un dettagliato *excursus*, che ragguaglia sul dibattito e sui punti di vista, tra gli altri, di Gaspary, Monaci, Bertoni, Cesareo, Debenedetti, Santangelo, Monteverdi etc., si legge nell'Introduzione di Maurizio Vitale alla sua edizione dei Siciliani⁸.

Dopo un consenso quasi unanime alla dimostrazione del Debenedetti, durato più di mezzo secolo⁹, l'ipotesi del falso, o comunque di un testo che originariamente non era siciliano, è stata riproposta da Glauco Sanga nel suo libro sulla rima trivocalica, che, al di là della condivisione o meno delle tesi sostenute, ha avuto il merito di avere innescato un dibattito ancora aperto¹⁰: si ricorderanno almeno la *Giornata di studio* tenutasi a Bologna nel 1997 su *Lingua, rima,*

⁴ Gaspary (1882: 215-216); cfr. p. 215: «Per queste [le canzoni *Pir meu cori allegri* e *S'eo trovasse pietanza* di Re Enzo] però c'è ancora una possibilità, non considerata finora da nessuno, che cioè, come oggi si suppone che le poesie siciliane fossero ridotte in toscano, queste due invece fossero state sicilianizzate; il che certamente non era caso più difficile dell'altro».

⁵ De Bartholomaeis (1927: 119-120): «Alquanto più profonda fu l'opera di rimutamento nella canzone di Stefano Protonotaro, sì che questa poté dar l'impressione, tanto al Barbieri quanto a' moderni, di cosa veramente siciliana. Ammaestrati però come ora siamo da' precedenti, noi cominciamo a dubitare se l'elemento siciliano vi sia realmente il più antico».

⁶ Debenedetti (1986: 35): «Circa il metodo, ho stimato opportuno ricercare parola per parola in qual rapporto stia il nostro testo con le numerose fonti del sec. XIV e del successivo»; a pp. 31-33 l'elenco dei testi in volgare siciliano presi in considerazione, di alcuni dei quali, un anno prima, aveva pubblicato un'antologia, cfr. Debenedetti (1931); scrive Gianfranco Contini nel suo bel ricordo del maestro: «Della mano che s'era fatta sul siciliano, grazie a un lungo commercio, Debenedetti lasciò le prove nella piccola cretomazia di *Testi antichi siciliani*» [Contini (1972: 340)].

⁷ Debenedetti (1986: 42).

⁸ Vitale (1951: 11-78).

⁹ Con l'eccezione di Parlangeli (1969).

¹⁰ Sanga (1992).

codici. Per una nuova edizione della poesia della Scuola Siciliana¹¹; le pagine di Arrigo Castellani nella sua *Grammatica*¹²; un Convegno ad Oxford nel 2002 su *The Early Textualization of the Romance Languages: Recent Perspectives*¹³, con un contributo di Anna Maria Cipollone sulle carte Barbieri¹⁴, ed uno di Glauco Sanga, che riassume i termini del dibattito¹⁵; infine, un capitolo di un recente volume di Vittorio Formentin¹⁶. Ripercorrendone le fila, è interessante notare come i punti di vista di Debenedetti e Sanga, pur collocandosi su posizioni opposte, ovvero testo autentico vs testo sicilianizzato, concordino nel rilevare la presenza sospetta di due (presunti) ipersicilianismi: a v. 4 «mi **riturno** in cantari»; e a v. 32 «d'un **culpu** ki inavanza tutisuri».

L'ipotesi che la canzone *Pir meu cori allegrari* sia stata tradotta in siciliano si fonderebbe, secondo Sanga, sulla presenza di «inquietanti [...] ipersicilianismi come *riturno* per *ritornu* e *culpu* per *colpu* e tutta una serie di forme che lo stesso Debenedetti indica come non siciliane, ma meridionali o addirittura toscane o letterarie, come à per *avi*, *sintiramu* per *sintiria*, il tipo *in illu* “nel”, *lui*, *lei*, ò per *aiu*, *sa* per *sapi* [...]»¹⁷.

Debenedetti, per la sua parte, scriveva che «richiedono più lungo discorso i bizzarri *riturno* e *culpu*. Non che del primo non s'abbiano riscontri, ma sono nel *Libro Vizi e Virtù*¹⁸ (*turna* 16₃₄. 27₈¹⁹, *disturna*

¹¹ Cfr. Atti (1999).

¹² Castellani (2000), p. 491 e sgg.

¹³ Cfr. Atti (2003).

¹⁴ Cipollone (2003).

¹⁵ Sanga (2003).

¹⁶ Formentin (2007: 241-263), che ha approntato anche una nuova edizione.

¹⁷ Sanga (1992: 202-203); sulla difendibilità di queste forme mi permetto di rinviare a Pagano (2001).

¹⁸ L'edizione di riferimento del Debenedetti era quella approntata da De Gregorio (1892); qui, ovviamente, per il riscontro delle sue citazioni, si farà riferimento all'edizione critica di Bruni (1973).

¹⁹ Corrispondente, nell'ed. Bruni, a 26,28: «Certu quillu est in grandi periculu a lu quali omni riprensioni **turna** a venenu»; 40,51: «kì ço ki illu audi oi vidi illu lu pervertissi et **turna** a mali et iudica malvasamenti»; oltre a quelli citati dal Debenedetti, altri esempi di *turna* a 73,29: «ki a peccatu **turna** oi pichulu oi grandi»; 116,26: «et tutti porta a beni et **turna** tuctu iornu in bona parti»; 168,30: «'Va et **turna** dumanu ki eu ti li darò'; queste 5 occorrenze di *turna* coesistono con altrettante di *torna*.

31₁₈²⁰, *turnanu* 57₁₁²¹, “balestra di *turnu*” 45₃₃²²; *dinturnu* 62₁₀²³) e però contano assai poco. I testi esaminati danno concordemente²⁴, per la tonica, *o*, come si ode oggidì. Quanto a *culpu* sempre *colpu* nel *Libro Vizi e Virtù* [...] e nelle altre fonti, e nel sicil. moderno (*colpu* e *corpu*)»²⁵.

Ma perché, nonostante questo buon manipolo di esempi, per il Debenedetti i riscontri del *Libru* contavano “assai poco”? A sfavore del *Libru* deponeva il suo statuto di volgarizzamento di un volgarizzamento toscano, nella fattispecie quello di Zuccherò Bencivenni, di un testo francese: *La somme le roi* del frate Laurent d’Orléans²⁶; nelle prime pagine del suo articolo avvertiva infatti, elencando i testi che avrebbe utilizzato per i suoi raffronti, che del *Libru* «ne faremo uso assai di rado per quel che s’osserva dal Monaci [...] e dal De Gregorio stesso»²⁷; i quali, Monaci e De Gregorio, mettendo in evidenza la dipendenza del testo siciliano da quello toscano, ne certificavano anche la limitata ‘purezza linguistica’²⁸.

²⁰ 42,61: «et cusì lu **disturna** lu diavulu da lu ben fari»; coesiste con 1 occ. di *distorna* (imper.).

²¹ 62,25: «“Meu siri dichì veru”, “Meu siri dichì beni”, et **turnanu** tuttu a beni go ki l’omu fa oi dichì, oi sia beni»; coesiste con 1 occ. di *tornanu*.

²² 55,34: «sì comu dichì lu proverbiu, fimina di liqadru et contu adurnu, est balestra di **turnu**, et illa non ha membru in suo corpu ki non sia laççu di lu diavulu»; questa occ. di *turnu* coesiste con una di *tornu*, cfr. 111,84: «ço sunu quattru colpi di balestri di **tornu** ki fanu li peccaturi tucti tremari»; cfr. *infra*, nota 34.

²³ 66,39: «La luru bucca est cusì comu la pignata ki bugli et spandi da tutti parti sua schuma et scauda quilli ki sunu **dinturnu**»; nessuna occ. di *dintornu*.

²⁴ Cfr. nota 6.

²⁵ Debenedetti (1986: 56).

²⁶ Cfr. Bruni (1973, I: vii-xxix) e Bruni (1996); finalmente accessibile in ed. critica, a cura di Brayer-Labie Leurquin (2008).

²⁷ Debenedetti (1986: 32).

²⁸ Cfr. Monaci (1893: 123): «Anche dopo appurato che il Libro non fu di origine siciliana [...] non per questo resterà menomata [...] la importanza della pubblicazione»; De Gregorio (1910: 166): «Dal punto di vista linguistico, il fatto ben assodato che il *Libro dei Vizi e delle Virtù* è una traduzione di una traduzione italiana di un originale francese ci obbliga ad essere guardinghi nell’attingere al suo materiale. All’abbondante materiale puro, che esso contiene, si mesce anche un materiale alquanto ibrido sia foneticamente e morfologicamente». A questo proposito, cfr. anche quanto scrive Bruni (1973, I: xxxiii, n. 7), introducendo la sua edizione del *Libru di li vitii e di li virtuti*: «Da ricordare anche che S. Debenedetti considera infido il *Libru* ai fini del suo spoglio finalizzato a commentare la famosa canzone *Pir meu cori alligrari*

Purezza ovviamente chimerica, non solo per ragioni 'ideologiche', ma resa tale dalla semplice constatazione che buona parte della produzione letteraria siciliana dal Trecento agli inizi del Cinquecento è costituita da volgarizzamenti²⁹.

In verità la testimonianza del *Libru* non solo non va sottovalutata, ma, ciò che più conta, non è affatto isolata. Adottando il 'metodo Debenedetti' (cfr. nota 6), e potendo accedere a testi che non gli erano noti quando scrisse il suo saggio, si arriva alla conclusione che le forme sospette sono più che difendibili, tanto che sono state accolte a testo nell'edizione. Naturalmente valga la raccomandazione di non limitarsi al semplice riscontro, ma di tenere conto anche della qualità dei testimoni e della loro tradizione testuale.

Riturno: è forma solitamente emendata da tutti gli editori in *ritornu*, ad eccezione di Maurizio Vitale, che la conserva³⁰, e di Vincenzo De Bartholomaeis, che addirittura stampa *ritorno* così come in Tiraboschi.³¹ Per quanto apparentemente «bizzarra», è una lezione plausibile, già difesa dal Cesareo nella recensione all'articolo del Debenedetti³²; l'eventuale intervento formale andrebbe infatti limitato alla sola vocale atona finale (*o* > *u*) e non anche alla tonica. Oltre a quelli del *Libru di li vitii e di li virtuti*, nuovi riscontri si trovano in due testi che, come appena detto, non erano noti quando Debenedetti scriveva.

Nel testamento del 1380 del mercante messinese Pino Campolo, edito nella preziosa raccolta di documenti in volgare siciliano di Rinaldi (2005)³³, si legge: «item balestra una grande de **turnu**; item fusti di balestra»³⁴.

di Stefano Protonotaro; a questo giudizio, tuttavia, lo studioso era mosso piuttosto dal carattere dell'opera (una traduzione, e quindi largamente "contaminata" sul piano linguistico) che non da un abbassamento cronologico della tradizione manoscritta».

²⁹ Sui volgarizzamenti siciliani informazioni nel sito CASVI (Censimento, Archivio e Studio dei Volgarizzamenti Italiani) <http://casvi.sns.it> e nel sito ARTESIA (Archivio testuale del siciliano antico), www.artesia.unict.it

³⁰ Vitale (1951: 312).

³¹ De Bartholomaeis (1927: 94); Tiraboschi (1790: 143).

³² Cesareo (1932: 107): «*Riturnu*, normale esito siciliano da *turnu* sarà voce arcaica come, in altri testi, *jurnu*, *Ruma*, *nume* = nome, ecc.».

³³ Questa raccolta, oltre a sostituire il meritorio Li Gotti (1951), fornisce anche per la prima volta, nelle edizioni pubblicate nella "Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV", una sistematica descrizione linguistica (cfr. pp. 345-495).

³⁴ Documento n° 58, pp. 132-133, righe 123-124; *turnu* [< lat. *TÖRNU(M)*] è il «congegno rotante di caricamento della balestra e di altre armi simili» (*GDLI*, s.v. *tornio*, n° 2); cfr. *supra*, nota 22.

Altri riscontri nel *Valeriu Maximu*, volgarizzamento siciliano di Accursu da Cremona dei *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo³⁵, databile nella prima metà del XIV secolo³⁶.

Troviamo attestati:

riturna (imperativo)³⁷

III, 3,26: «**Riturna**, – dissi illu – o Muciu, a li toy citadini»³⁸;

riturni (cong. pres. 3)³⁹

II, 2,66: «a fari commu ad homu conuntu per lignaiu et per ymagini cumandarli que issu svirgugnamenti **riturni** a la patria?»⁴⁰;

VII, 2,38: «homu divia ductari que la republica, nin per aventura liberata da quillu agru jnimicu, non **riturni** in quillu midemmi sompnu»⁴¹.

riturnu (ind. pres. 1)⁴²

III, 2,41: «Eu **riturnu** modu a Romulu, lu quali appellatu di batalya da Macruni, rigi di li Cininisi»⁴³.

Passiamo ora a *culpu*. È lezione conservata da Santangelo e da Panvini⁴⁴, ed emendata in *colpu* da Debenedetti e Contini⁴⁵; anche in questo caso, la ‘bizzarria’ di *Pir meu cori allegrari* la ritroviamo ben attestata nel *Valeriu Maximu*: tre occorrenze di *culpu* ed una di *culpi*⁴⁶:

³⁵ Cfr. Briscoe (1998).

³⁶ Editto da Ugolini (1967); nella stessa Collana è stato poi pubblicato l'*Indice lessicale* a cura di Mattesini (1991). Il *Valeriu Maximu* ci è pervenuto in due mss.: Madrid, Biblioteca Nacional 8833 (A), su cui si basa l'ed. Ugolini; Madrid, Biblioteca Nacional 8820 (B), parzialmente trascritto per il corpus *ARTESIA* (vedi *supra*, nota 29). Il ms. A, secondo l'Ugolini cronologicamente vicino alla redazione dell'opera, va datato, con molta probabilità, verso la fine del XIV secolo; cfr. Rinaldi (2005: 346, n. 2): «Genericamente trecentesco, ma problematico anche dal punto di vista paleografico (perché sembra appartenere a una tradizione diversa dalle altre fin qui indagate), è il *Valeriu Maximu*». Il ms. B (seconda metà del XV secolo), secondo Regina Bruno (1998), ed anche sulla base di sondaggi personali, non è, diversamente da quanto riteneva l'Ugolini, un *descriptus* di A.

³⁷ Nessuna occ. di *ritorna*.

³⁸ In B, c. 43v a, 13, *ritorna*.

³⁹ 1 occ. di *ritorni*.

⁴⁰ In B, c. 27v a, 27, *ritorni*.

⁴¹ In B, c. 113r a, 32 *retorni*.

⁴² Nessuna occ. di *riturnu*.

⁴³ In B, c. 37r a, 32.

⁴⁴ Santangelo (1959: 133); Panvini (1962: 134) ed anche Panvini (1994: 196).

⁴⁵ Debenedetti (1986: 58); Contini (1960, I: 131).

⁴⁶ Coesistenti con quattro occorrenze di *colpu*; non è invece attestato il plurale *colpi*. Cesareo (1932: 107) pensava che si trattasse di «schietto bolognese».

I, 6, 227: «ad Athene unu homu sapientissimu qui ricipì unu **culpu** di petra a la testa»;

III, 2,116: «curuzzatu di lu **culpu** qui avia reciputu, feriu ad Attiliu vuluntarusu di muriri et aucisilu»;

VI, 8,41: «et avendulyla talyata ad unu **culpu** multu spidicamenti, ficaussi la spata bagnata di lu sangui di lu so patruni»⁴⁷;

V, 1,363: «intra di li **culpi** di li spati»⁴⁸.

Quindi le forme maggiormente sospette trovano conferma oltre che nel *Libru di li vitii e di li virtuti* anche in uno dei primi volgarrizzamenti siciliani⁴⁹.

Ma le 'bizzarrie' non si fermano qui. Giustamente scriveva Debenedetti che l'antigrafo da cui Barbieri copiò non doveva essere di mano siciliana per la «mancanza del caratteristico digramma *ch*: *cilamenti* 66, *placiri* 19, *taciri* 7, *vinciri* 60, *dulci* 32 ecc.»⁵⁰.

Ma è interessante notare che la stessa fenomenologia di *Pir meu cori allegrari*, oltre che in testi siciliani sia trecenteschi che quattrocenteschi⁵¹, la constatiamo sistematicamente nel ms. trecentesco del

⁴⁷ In **B**, cc. 18r a, 36-37; 38r a, 23; 108r b, 4, *colpu*.

⁴⁸ In **B**, c. 79v a, 24, *colpi*.

⁴⁹ Interrogando i testi in volgare siciliano presenti nel corpus del *Tesoro della lingua italiana delle Origini* (<http://www.oivi.cnr.it>) e nel corpus di *ARTESIA* (*Archivio testuale del siciliano antico*, <http://artesia.oivi.cnr.it>), si trovano altre possibili "bizzarrie"; per es., nel *Valeriu Maximu*, le forme del verbo *tuccari*, *tuku* IV, 7,33; *tuka* Dedica, 67; I, 6,192; *tuki* V, 3,157; cfr. anche *Libru di li vitii et di li virtuti* 26,18, *tucki*. Altra forma "bizzarra" potrebbe considerarsi *custu*, attestata oltre che nel *Valeriu Maximu* VIII, 13,24, anche nel *Caternu* dell'abate Angelo Senisio, 47,20, un testo della seconda metà del XIV sec. edito da Rinaldi (1989); e nel *Libru di li vitii et di li virtuti* 97,2; e ancora nel *Valeriu Maximu* 1 occ. a I, 1,36 di *fucu* ≠ *focu* 53.

⁵⁰ Debenedetti (1986: 33); da aggiungere anche 29 *dulcimenti* e 43 *displaciri*. In siciliano medievale il digramma <ch> rappresenta l'affricata palatale sorda [tʃ], ma coesiste con <eh> e <k> per rappresentare anche [k]; in un sondaggio al quale mi permetto di rinviare, cfr. Pagano (1998), si è cercato di dimostrare come nei testi trecenteschi [k], davanti a vocale palatale, sia prevalentemente rappresentata dal grafema <k> e, in un minor numero di casi, dal digramma <ch> e <eh>; viceversa nei testi seriori.

⁵¹ Ai fini del nostro discorso qui basterà constatare la coesistenza, anche nello stesso testo, di forme con <c> e con <ch>; per es. nel *Libru di li vitii et di li virtuti* 16 occ. di *citati* ≠ *chitati* 3; nel testimone trecentesco dell'*Istoria di Eneas*, cfr. Folena (1956), solo *chitati* (130 occ.); 1 occ. di *vuci* ('grido, grida') ≠ *vuchi* 29; nel testimone quattrocentesco, edito da Spampinato (2002), 63 occ. di *citati* ≠ *chitati* 40; nessuna occ. di *vuci*, ma sempre *vuchi*.

Valeriu Maximu, dove le forme con <c> sono nettamente maggioritarie rispetto a quelle con <ch>; valga qualche esempio⁵²:

<i>aucisi</i>	54	≠	<i>auchisi</i>	2
<i>celu</i>	21	≠	<i>chelu</i>	ø
<i>citati</i>	276	≠	<i>chitati</i>	2
<i>facissi</i>	64	≠	<i>fachissi</i>	ø
<i>ficilu</i>	13	≠	<i>fichilu</i>	3
<i>paci</i>	30	≠	<i>pachi</i>	3
<i>pontifici</i>	16	≠	<i>pontifichi</i>	ø
<i>vincituri</i>	30	≠	<i>vinchituri</i>	16

Quindi un dato considerato non pertinente per la 'sicilianità' di *Pir meu cori allegrari* non solo è presente in testi in volgare siciliano, ma addirittura caratterizza un testo della cui collocazione diatopica sino ad oggi non si è dubitato.

Qualche altra questione. *Pir meu cori allegrari*, come ho avuto modo di mostrare in altra sede, in quanto *prezioso reperto* ha sortito l'effetto di ribaltare le abitudini degli editori⁵³. Salvatore Santangelo, che per l'edizione dei Siciliani scriveva che «si può e si deve fare l'edizione critica dei poeti siciliani di Sicilia, non solo emendando la lezione, ma anche restituendo la lingua originaria»⁵⁴, per l'edizione dei testi conservati dalle carte Barbieri raccomandava che «vanno fatte meno correzioni che sia possibile»⁵⁵. Contini, invece, consapevole che sul reperto si sono sovrapposte varie stratificazioni, ha voluto essere, per usare le sue parole riferite a Gaston Paris editore del *Saint Alexis*, il Viollet-le-Duc del siciliano illustre⁵⁶.

Nell'edizione si è scelto di restare fedeli alla forma del testimone, trovando giustificazione nel riscontro con i testi in volgare siciliano.

Per es. si è mantenuto a v. 21 *billici*, laddove si legge *bellici* in De

⁵² In linea generale, alle forme con <c> del ms. **A** corrispondono nel ms. **B** forme con <ch>; per es. VII, 2,288 *aucisi* ≠ **B** 114r b, 15 *auchisi*; VII, 2,275 *celu* ≠ **B** 114r a, 28 *chelu*; VII, 1,31 *citati* ≠ **B** 112v b, 2 *chitati*. Nel ms. **B** le forme con <ch>, comunque maggioritarie, coesistono con le forme con <c>; per es. c. 114v a, 21 e 24-25 *fachissiru*, ma c. 16v b, 37 *facissi*.

⁵³ Cfr. Pagano (2001).

⁵⁴ Santangelo (1959: 149).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁶ Cfr. Contini (1960, II: 810).

Bartholomaeis, *billizzi* in Debenedetti e Contini, *billizi* in Panvini⁵⁷. Nei testi in volgare siciliano, il grafema <c> rappresenta infatti, nella maggioranza dei casi, [ts] davanti a vocale palatale ad inizio di parola; per es., nel *corpus ARTESIA* 35 occ. di *citella* ('ragazza'), 35 di *citellu* ≠ ∅ delle possibili forme concorrenti con <ç>, <z>, <cz>; 9 occ. *ciu* ('zio') ≠ ∅; 5 occ. *cita* ('fidanzata') ≠ ∅. In fine di parola <c> coesiste con il più diffuso <z>; per es. nel *Valeriu Maximu* 3 occ. di *rikici* ≠ *rikizi* 27, *rikizzi* 16; nella *Istoria di Eneas* 2 occ. *rikkici*, 1 *rikicci* ≠ *rikizi* 1; ancora nell'*Istoria di Eneas*, *alligrici* 1, *furtilici* 1, *primici* 1, *trici* 1⁵⁸.

A v. 64 si è accolta a testo la forma *digu*, 'devo', corrispondente a tosc. *degio*; anche se minime, le attestazioni di <g> per [dʒ] davanti a vocale velare e ad [a] consentono, infatti, di conservare, con Santangelo e Panvini, questa forma; nel *Dialagu de Sanctu Gregoriu* sono attestati *fugutu* a 146,32; *vigu* a 21,3⁵⁹; *digu* nel *Libru di li vitii et di li virtuti* a 165,22; nella raccolta di documenti di Rinaldi (2005) sono attestati: *diga* tre volte in un documento del 1332⁶⁰; *digati* in un documento del 1349⁶¹; *diganu* in un documento del 1375⁶²; *bagandu* (= 'baciando') e *raguni* in un documento del 1385⁶³.

Inoltre si è ovviamente conservato il grafema <k> (cfr. vv. 2, 18, 22, 24, 25, 27, 31, 35, 36, 37, 42, 56, 59, 65), che coesiste con <ch> (cfr. vv. 15, 30, 39, 45, 46, 66) nel rappresentare l'occlusiva velare sorda [k]⁶⁴.

⁵⁷ La forma *billici* era stata difesa da Cesareo (1932: 104-105): «La grafia *billici* non mi sembra erronea: il suono di z davanti e, i nell'a. sicil. è più spesso indicato con c in iato e fuori di iato».

⁵⁸ Da notare che nel ms. quattrocentesco dell'*Eneas* <c> è tendenzialmente sostituito da <cz>: *allegriczi*; *fortiliczi*; *primicij*; *triczi*.

⁵⁹ Editto da Santangelo (1933).

⁶⁰ Doc. n° 6, righe 8, 10, 13.

⁶¹ Doc. n° 21, r. 22.

⁶² Doc. n° 102, r. 4.

⁶³ Doc. n° 108, rispettivamente a r. 49 (coesiste con *bagiandu* a r. 45) e a r. 11.

⁶⁴ Cfr. *supra*, nota 50.

Bibliografia

Atti

- 1999 *Lingua, rima, codici. Per una nuova edizione della poesia della Scuola Siciliana. Atti della Giornata di studio*, Bologna, 24 giugno 1997, con altri contributi di filologia romanza, in «Quaderni di filologia romanza», 12/13 (1999).

Atti

- 2003 *The Early Textualization of the Romance Languages: Recent Perspectives, Atti del Convegno di Oxford*, 23-24 marzo 2002, in «Medioevo Romanzo», XXVII (2003).

Brayer Édith – Labie-Leurquin, Anne Françoise

- 2008 Frère Laurent, *La Somme le roi*, éd. É. Brayer & A.F. Labie-Leurquin, Société des anciens textes français-Paillart, Paris-Abbeville 2008.

Briscoe, John

- 1998 *Valeri Maximi Facta et Dicta Memorabilia*, edidit J. Briscoe, I-II, Teubner, Stuttgartiae 1998 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Bruni, Francesco

- 1973 *Libru di li vitii e di li virtuti*, a cura di F. Bruni, I-III, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1973 (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 12-14).
- 1996 *Tra francese e fiorentino nella Sicilia del Trecento: postilla al Libru di li vitii et di li virtuti*, in «Medioevo romanzo», XX (1996) pp. 204-208.

Castellani, Arrigo

- 2000 *Grammatica storica della lingua italiana, I. Introduzione*, Il Mulino, Bologna 2000.

Cesareo, Giovanni Alfredo

- 1932 Recensione a Debenedetti (1932), in «Giornale storico della letteratura italiana», C (1932), pp. 101-108.

Cipollone, Anna Maria

- 2003 *Appunti per una rilettura delle carte Barbieri*, in *Atti* (2003, pp. 200-220).

Contini, Gianfranco

1960 *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, 2 voll. (La letteratura italiana. Storia e testi).

1972 *Memoria di Santorre Debenedetti*, in *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972, pp. 337-348.

De Bartholomaeis, Vincenzo

1927 *Le carte di Giovanni Maria Barbieri nell'Archiginnasio di Bologna (cod. B. 3467)*, Cappelli, Bologna 1927.

Debenedetti, Santorre

1931 *Testi antichi siciliani*, Chiantore, Torino 1931.

1932 *Le canzoni di Stefano Protonotaro: Parte I. La canzone siciliana*, in «Studj Romanzi», XXII (1932), pp. 5-68, ristampato in Debenedetti 1986, pp. 27-64.

1986 *Studi filologici*, con una nota di C. Segre, Franco Angeli, Milano 1986.

De Conca, Massimiliano

2001 *Per una nuova edizione dell'Arte del Rimare di G.M. Barbieri*, in *Atti* (1999, pp. 103-117).

De Gregorio, Giacomo

1892 *Il libro dei vizii e delle virtù. Testo siciliano inedito del secolo XIV*, pubblicato e illustrato da G. De Gregorio, Tip. Amenta, Palermo 1892.

1910 *Il "Libro dei vizii e delle virtù". Testo siciliano del secolo XIV. Nuovi studi*, in «Studi glottologici italiani», V (1910), pp. 153-173.

Folena, Gianfranco

1956 *La Istoria di Eneas vulgarizata per Angilu di Capua*, a cura di G. Folena, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 7).

Formentin, Vittorio

2007 *Poesia italiana della Origini. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2007.

Gaspary Adolfo

1882 *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*, tradotta dal tedesco dal dott. S. Friedmann con aggiunte dell'autore e prefazione del prof. A. D'Ancona, Vigo, Livorno 1882 [ristampa anastatica, Forni, Bologna 1980].

GDLI Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di Salvatore Battaglia e Luigi Barberi Squarotti, I-XXI, UTET, Torino 1961-2002.

Li Gotti, Ettore

1951 *Volgare nostro siculo. Crestomazia di testi siciliani del sec. XIV*, La Nuova Italia, Firenze 1951.

Mattesini, Enzo

1991 *Valeriu Maximu translatatu in vulgar messinisi per Accursu di Cremona*. Vol. III, *Indice lessicale* a cura di E. Mattesini, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1991 (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 16).

Monaci, Ernesto

1893 *Di un'antica scrittura siciliana recentemente pubblicata dal prof. G. De Gregorio*, in «Rendiconti della Regia Accademia dei Lincei, Cl. di SS. morali, storiche e filologiche», S. V, II, 1893, pp. 118-123.

Pagano, Mario

1998 *La Vita di S. Onofrio e qualche osservazione sulla scripta siciliana medievale: esiti di un sondaggio*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Filologia Romanza*, a cura di G. Ruffino, Niemeyer, Tübingen 1998, VI, pp. 391-401.

2001 *'Pir meu cori allegrari' di Stefano Protonotaro: tra filologi interventisti e conservatori*, in N. Henrard-P. Moreno-M. Thiry-Stassin (éds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, De Boeck, Paris-Bruxelles 2001, pp. 367-376.

Panvini, Bruno

1962 *Le rime della scuola siciliana - I - Introduzione, testo critico, note*, Olschki, Firenze 1962.

1994 *Poeti italiani della corte di Federico II*, Liguori, Napoli 1994.

Parlangèli, Oronzo

1969 *La canzone siciliana di Stefano Protonotaro*, in *Protimesis. Scritti in onore di Vittore Pisani*, in «Studi linguistici salentini», II, 1969, pp. 55-70.

Regina Bruno, Laura

1998 *Sulla tradizione manoscritta del "Valerio Massimo tradotto in lingua siciliana": B non è un codex descriptus*, in *L'Antichità nella cultura europea del Medioevo / L'Antiquité dans la culture européenne au Moyen Âge*, Ergebnisse der internationalen

Tagung in Padua, 27.09-01.10.1997, hsgg. von R. Brusegan und A. Zironi, Reineche-Verlag, Greifswald 1998, pp. 357-369.

Rinaldi, Gaetana Maria

1989 *Il "Catervu" dell'abate Angelo Senisio*, a cura di G.M. Rinaldi, Introduzione di Antonino Giuffrida, I-II, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1989 (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 18-19).

2005 *Testi d'archivio del Trecento*, a cura di G.M. Rinaldi, I-II, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 2005 (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 24-25).

Sanga, Glauco

1992 *La rima trivocalica. La rima nell'antica poesia italiana e la lingua della Scuola poetica siciliana*, Il Cardo, Venezia 1992.

2003 *Accanimento filologico. Ancora sulla rima e sulla lingua della poesia italiana delle Origini*, in *Atti* (2003, pp. 221-242).

Santangelo, Salvatore

1933 *Libru de lu Dialagu de Sanctu Gregoriu traslatatu pir frati Iohanni Campulu de Missina*, a cura di S. Santangelo, Scuola Tipografica 'Boccone del Povero', Palermo 1933.

1959 *Il siciliano lingua nazionale del secolo XIII*, Crisafulli, Catania 1947, ristampato in *Saggi critici*, S.T.E.M.-Mucchi, Modena 1959, pp. 117-155.

Spampinato, Simona

2002 *La versione quattrocentesca dell'Istoria di Eneas di Angelo di Capua: edizione interpretativa, studio linguistico-letterario e concordanza*, Tesi di dottorato, Dipartimento di Filologia Moderna, Università di Catania, 2002.

Tiraboschi, Girolamo

1790 Giovanni Maria Barbieri, *Dell'origine della poesia rimata*, pubblicata ora per la prima volta e con annotazioni illustrata dal cav. ab. Girolamo Tiraboschi, presso la Società Tipografica, Modena 1790.

Ugolini, Francesco A.

1967 *Valeriu Maximu traslatatu in vulgar messinisi per Accursu di Cremona*, a cura di F.A. Ugolini, I-II, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo 1967 (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 10-11).

Vitale, Maurizio

1951 *Poeti della prima scuola*, Paideia, Arona 1951.



MARINA PAINO

LA LEGGEREZZA DI SCIASCIA
E LE RIPETIZIONI DI *CANDIDO*

Quando nel 1977 appare da Einaudi *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*, la lettura del romanzo viene ad essere quasi automaticamente schiacciata sui toni della polemica politica, semiseriamente articolata in esso da uno Sciascia che con disillusa amarezza pedina il suo personaggio sulle 'vie degli ex comunisti'. Le contingenze personali dell'autore (fresco fuoriuscito del Consiglio comunale di Palermo) e quelle nazionali delle controversie sul compromesso storico condizionano infatti, nell'immediato, l'approccio ad uno dei testi sciasciani più anomali; extravagante quasi, rispetto a quanto lo precede e a quanto lo segue a ruota.

Il distacco prospettico maturatosi negli anni ha via via al contrario reso giustizia all'opera, restituendole spessore e complessità: il messaggio di *Candido* va del resto ben oltre la demistificazione della chiesa rossa, e la stessa posizione ideologica dello scrittore affidata alle pagine del romanzo è in realtà molto più articolata di quanto non lasci trasparire il macroscopico e ironico attacco a trasformismi e ipocrisie di ogni genere e provenienza.

Dopo le cupe rappresentazioni orchestrate nel *Contesto* e in *Todo modo*, e dopo che nella *Scomparsa di Majorana* le invenzioni letterarie si erano concretizzate drammaticamente intorno ad un episodio reale, è come se con *Candido* Sciascia sentisse una precisa esigenza di prendere le distanze da questo reale: nei precedenti romanzi i motivi dell'attualità o di un passato sempre valido ad illuminare il presente erano risultati puntualmente quanto deliberatamente contaminati da una vistosa patina di letterarietà, il più delle volte rappresentata da un insistito ricorso alla citazione¹; nel romanzo del '77 è

¹ Sull'argomento cfr. R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi novecenteschi», VI, 16, marzo 1977; F. Bernardini Napoletano, *L'antirealismo*

piuttosto la letterarietà a venire inquinata dagli accenni al reale e alla storia, in un ribaltamento non casuale che diviene indicativo del senso stesso del testo.

C'è il fascismo e la guerra di Spagna, la rivoluzione leninista e la dittatura di Stalin, il maggio francese e gli 'accomodamenti' gattopardeschi del dopoguerra italiano, ma sono tutti elementi che restano sullo sfondo di una dimensione parallela e stranianti eversivamente costruita, attraverso altre scritture, intorno ad un personaggio a propria volta 'riscritto' quale è appunto questo nuovo Candido.

Sciascia confesserà del resto in *Nero su nero* che già da quando aveva avuto occasione di confrontarsi con la scomparsa di Majorana, aveva maturato la «piena coscienza» che proprio la letteratura «è la più assoluta forma che la verità possa assumere»², e *Candido* è come la diretta conseguenza di tale rivelatoria acquisizione che subordina la realtà al meno inquietante e paradossalmente più affidabile universo narrativo. Una vistosa *contaminatio* intertestuale si oppone infatti alla polemica *pars destruens* del romanzo, elevando implicitamente la letteratura stessa a valore in un mondo segnato da una continua manifestazione di disvalori. Malgrado essi e malgrado quanto Sciascia lamenti nella nota conclusiva («Ho cercato di essere veloce, di essere leggero. Ma greve è il nostro tempo, assai greve»)³, ne viene fuori un libro lieve come il suo protagonista che, alla stregua del suo omonimo antenato voltairiano attraversa con candore gli accidentati sentieri della vita e della storia, e che tuttavia, a differenza del predecessore settecentesco pare non essere sfiorato dall'assurdità di esse. La sua esistenza scorre infatti come su un canale separato, messo a riparo dai colpi mancini del reale attraverso lo schermo offerto dalla fittizia dimensione della riscrittura. In tal senso *Candido* sembra adeguarsi perfettamente alla visione sciasciana del Settecento, secolo dei lumi ma anche della finzione, come

della riscrittura, in Aa. Vv., *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, a c. di F. Bernardini Napoletano, Roma, Lithos, 1993; e A. Scuderi, *Ironia e livelli di intertestualità: allusione e citazione*, in Id., *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2003, pp. 61 e segg.

² L. Sciascia, *Nero su nero*, in *Opere 1971.1983*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2001, p. 834. In proposito Massimo Onofri sottolinea come «in questo nuovo contesto, la verità (e con essa la letteratura che della verità sarebbe massima espressione), una volta sciolti gli ormecci della realtà, sembra andare a coincidere con il dominio delle possibilità, delle eventualità» (M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 193).

³ L. Sciascia, *Candido*, in *Opere 1971.1983*, cit., p. 461.

del resto già intuito dal Valéry critico di Montesquieu, chiosato e ripreso da Sciascia nello scritto *Il secolo educatore*:

Tutto era forma – finzione, convenzione, presenza di cose assenti – sicché la vita, la realtà, finivano con l'adeguarsi, con lo starci dentro⁴.

Uomo del Novecento, Candido-Sciascia riaggiusta il tiro e coglie i frutti di quella vittoria dell'impero della finzione sulla barbarie, e se il XVIII secolo si era educato e aveva educato attraverso l'istituzione di opportune quanto fittizie convenzioni, l'istituzionalizzazione di un'ulteriore dimensione della finzione – quella letteraria, appunto – permette di ribaltare quelle convenzioni ipocritamente incancrenitesi e di far sì che 'settecentescamente' e al di là del Settecento stesso «la libertà dello spirito diventi possibile»⁵.

La riscrittura del *Candido* ha del resto come intento quello di sostituire alla felicità della coltivazione del proprio giardino la felicità del «'coltivare' la propria testa»⁶, nel segno di un affrancamento da eredità e ideologie del quale il piacere della letteratura e la gioia di abbandonarsi ad essa diventano emblema. È la stessa gioia del Montaigne citato da Sciascia («Non faccio niente senza gioia») nel già menzionato articolo sul *Secolo educatore*⁷ e quindi, sempre in *Cruciverba*, in *Del rileggere*⁸, in cui il godimento della lettura professato dal filosofo francese si salda significativamente nel discorso sciasciano alla felice predilezione borghesiana per la riscrittura:

Un'idea già impareggiabilmente rappresentata nel racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte* e che è questa: un libro non esiste in sé, e non soltanto per l'ovvio fatto che la sua vera esistenza, al di là della sua fisicità, consiste nell'esser letto, ma soprattutto perché è diverso per ogni generazione di lettori, per ogni singolo lettore e per lo stesso singolo lettore che torna a leggerlo. "Ogni volta è diverso". Un libro, dunque, è come riscritto in ogni epoca in cui lo si legge e ogni volta che lo si legge⁹.

⁴ L. Sciascia, *Cruciverba*, in *Opere 1971.1983*, cit., p. 1010.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. L. Sciascia, *La palma va a nord*, Milano, Gammalibri, 1982, p. 488, in cui si legge: «Attraverso questo moderno *Candido*, ho voluto inventare una formula di felicità che consisterebbe nel 'coltivare' la propria testa anziché il proprio giardino».

⁷ Cfr. *art. cit.*, p. 1015.

⁸ Cfr. L. Sciascia, *Cruciverba*, cit., pp. 1220 e segg.

⁹ *Ivi*, p. 1222.

Ogni volta è diverso: la vitalità della ripetizione risiede nella variazione¹⁰, sciasciana «formula di felicità» nel nome della quale è possibile persino eludere la preclusione teorizzata dal don Gaetano di *Todo modo* ad una riscrittura contemporanea del *Candide*¹¹. Voltaire sembra anzi quasi un pretesto per un deliberato e compiaciuto gioco di rimandi intertestuali che sovrappone alla voce scontata del padre di *Candide* tanti altri echi a lui – tramite Sciascia – per altro spesso ricollegabili.

I compagni di Voltaire

È già stato sottolineato, del resto, come il definitivo approdo del personaggio voltairiano alla conclusione che «Il faut cultiver notre jardin» venga ridotto nel romanzo sciasciano ad una mera tappa intermedia (e tutto sommato fallimentare) del percorso di formazione di *Candido*¹², contaminata per di più dalle probabili suggestioni di un altro testo caro all'immaginario del maestro di Racalmuto, quel *Bouvard e Pécuchet*¹³ in cui le maldestre peripezie dei protagonisti

¹⁰ Sull'argomento così Sciascia risponde a Claude Ambroise: «*Ambroise* – Pratici continuamente la riscrittura, la parodia, l'arte della citazione vera o falsa. Che senso dai a questo tipo di operazione che implica un rapporto singolare col proprio testo: non tuo eppure tuo lo stesso, forse tuo nel suo non esserlo? *Sciascia* – Non è più possibile scrivere: si riscrive. E in questo operare – più o meno inconsapevolmente – si va da un riscrivere che attinge allo scrivere (Borges) a un maldestro e a volte ignobile riscrivere. Del riscrivere io ho fatto, per così dire, la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere. Tutto pagato» (*14 domande a Leonardo Sciascia*, in L. Sciascia, *Opere 1956.1971*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani 2000, p. XVI). Sulla dialettica sciasciana tra scrittura e riscrittura cfr. anche le interessanti riflessioni di G. Compagnino, *Leonardo Sciascia nella terra dei letterati*, Acireale (CT), Bonanno, 1994, in particolare pp. 122 e segg.

¹¹ Per bocca del personaggio di don Gaetano, nel romanzo si legge: «E forse si possono oggi riscrivere tutti i libri che sono stati scritti; e altro anzi non si fa, riaprendoli con chiavi false, grimaldelli e, mi consenta un doppio senso banale ma pertinente, piedi di porco. Tutti. Tranne *Candide*» (L. Sciascia, *Todo modo*, in *Opere 1971.1983*, cit., p. 188).

¹² Cfr. E. Scarano Lugnani, *Sciascia, Candido, Candide*, in «Italianistica», gen.-dic. 1993.

¹³ È ancora la Scarano ad individuare nei due protagonisti flaubertiani dei plausibili intermediari tra il *Candide* di Voltaire e il *Candido* di Sciascia (cfr. *ivi*, pp. 299-300).

diventano per Flaubert stesso la quintessenza della stupidità. Il modello originario si moltiplica in altri doppi letterari che lo variano e lo superano in un continuo rilancio intertestuale il cui esito ultimo è appunto quello di una singolare maturazione affidata alla riscrittura. E nel segno di una variazione intesa come superamento, Sciascia va oltre anche Flaubert, passando da un originario progetto di un romanzo sulla stupidità¹⁴ (di cui tanto Charles Bovary quanto i due bislacchi amici del tardo romanzo flaubertiano erano fulgidi esempi) ad una opportuna 'rettifica' di Flaubert nella quale non può non vedersi adombrato lo spirito che anima il *Candido* e il suo omonimo protagonista:

Flaubert si proponeva di scrivere un libro che [...] "leggendo[lo] si potrà credere che è stato scritto da un cretino"; ma [...] la stupidità [...] non si può viverla, interamente, dal di dentro. Bisogna o ricostituirla dal di fuori o ricostituirla in modo da poterne uscire o romperla subito dopo averla ricostituita¹⁵.

Per il professore Laurana di *A ciascuno il suo* l'etichetta di 'cretino' era un marchio legato alla sua irriducibilità al contesto corrotto che lo circondava, nonché il segno di un inevitabile destino di sconfitta. Al contrario, Candido non sembra minimamente restare vittima dell'imbecillità imputatagli dall'esterno, della quale riesce anzi a cogliere anche gli aspetti positivi, rovesciandone di fatto lo stigma sui suoi antagonisti. Sciascia compie quel passo ulteriore che – sempre nella sua lettura – Flaubert non era riuscito a compiere, e la disarmonia del suo protagonista con la ragione dei più si risolve per una volta felicemente in una riuscita protesta. Il candore di Candido riscrive altrimenti la greve ottusità rappresentata «dal di dentro» da Flaubert, e nel suo *Appunto su «Bouvard e Pécuchet»* Sciascia, appoggiandosi all'idea saviniana del fascino della stupidità come possibile onirico rifugio in un Paradiso Perduto, e a quella musiliana «di una "stupidità onesta" le cui "risposte" sembrano servirsi degli "antichissimi strumenti della poesia"», arriva a ricondurre Flaubert stesso in quell'area di 'disturbo' da lui descritta proprio nel *Candido*:

¹⁴ In proposito Sciascia dichiara infatti: «Dopo di aver scritto della vita di un uomo intelligente come Ettore Majorana, per qualche mese ho vagheggiato l'idea di scrivere la biografia di un cretino: come un riposo, come una vacanza» (*In margine a Stendhal*, in *Cruciverba*, cit., p. 1097).

¹⁵ L. Sciascia, *Appunto su «Bouvard e Pécuchet»*, in *Cruciverba*, cit., p. 1101.

Ecco: tanta attenzione e dedizione, da parte di Flaubert, alla stupidità, non è possibile interpretarle come un tentativo di disturbare i progressi della nostra epoca? E diciamo nostra proprio per dire nostra: di noi che viviamo in questo 1980 in cui ricorre il centenario della morte di Flaubert¹⁶.

L'operazione di disturbo (nei confronti delle ipocrisie sociali, di false ideologie e di inutili padri e padrenostri), nel caso di *Candido*, viene consapevolmente portata avanti dallo scrittore attraverso l'inconsapevolezza del personaggio che arriva anzi a sentirsi «amareggiato e travagliato» per il fatto di essere considerato «un provocatore» dai compagni di sezione del PCI. Il *j'accuse* di Sciascia viene dunque sottilmente condotto tramite il ricorso ad effetti di straniamento che ancora una volta, accanto al modello rappresentato dal *Candide* voltairiano (travolto da vicissitudini che disattendono implicitamente quanto ironicamente il precetto-guida leibniziano che il nostro sia il migliore dei mondi possibili)¹⁷, ne suggeriscono altri; primo fra tutti quello delle *Lettere persiane* di Montesquieu¹⁸, anch'egli *auctor* sciasciano, per altro espressamente evocato nella nota conclusiva del romanzo in associazione a Voltaire, a *Candide* e all'opportunità delle riscritture. La matrice originaria si contamina con apporti differenti ma, appunto, in qualche modo ad essa sempre associabili, e come nel Montesquieu 'persiano' così in Sciascia, osservata da un punto di vista non integrato, l'assurdità del contesto circostante si autodenuncia da sola, qui nella difformità del sentire degli 'altri' dal sentire spontaneo, semplice e naturale del protagonista, talmente integrale e ulteriormente straniante nella sua candida e sincera ingenuità da ritenere con convinzione (puntualmente delusa) che rettitudine e altruismo siano naturali predisposizioni in ogni essere umano.

¹⁶ *Ivi*, p. 1103.

¹⁷ Sottolineando il parallelismo polemico dei due romanzi Luperini mette in evidenza come nel testo sciasciano «i fatti si snodano velocemente e da essi e dallo sviluppo stesso della narrazione, non dall'ideologia dell'autore, emerge il giudizio di Sciascia sugli avvenimenti. È il medesimo metodo seguito da Voltaire, che fa scaturire dalla dinamica degli accadimenti la puntuale smentita dell'ottimismo di Pangloss» (R. Luperini, *Sciascia, la naturalità e il razionalismo*, «Belfagor», 1, gen. 1978, poi in Aa. Vv., *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria (LE), Lacaita, 1985, pp. 341-342).

¹⁸ Sull'influenza di Montesquieu cfr. le considerazioni di R. Castelli, *Sciascia, Candido e il mito dei padri*, in Aa. Vv., *Colpi di penna, colpi di spada*, a c. di V. Fascia, «Quaderni Leonardo Sciascia», 6, Milano, La Vita Felice, 2001, p. 23.

È ormai dato acquisito nello studio di questo romanzo l'individuazione di una precisa contaminazione sciasciana del candore voltairiano di *Candide* con quello del Pirandello di Massimo Bontempelli¹⁹; ma sotto tale aspetto di ricerca di una condizione originaria, il Voltaire riscritto da Sciascia tende sotto banco la mano anche al 'nemico' Rousseau²⁰, interpreti entrambi di un antagonismo più volte sottolineato dallo scrittore di Racalmuto al fine di rimarcare i meriti dell'uno in rapporto ai demeriti dell'altro²¹, espressamente considerato dal siciliano come padre ideologico «dei principali mali del nostro tempo».²² Ma nella ripetizione il modello può anche essere riveduto e corretto, e le rigide prescrizioni del precettore dell'*Emile* («un libro falso» secondo Sciascia) cedono il posto ad un rapporto a termini invertiti in cui è piuttosto il precettore don Antonio ad avere qualcosa da imparare dal saggio Candido. E quello che Candido cerca di insegnargli è una felice liberazione da precetti e sovrastrut-

¹⁹ Cfr. G. Traina, *Il candore e la pietà di un polemista*, in Aa. Vv., *Nelle regioni dell'intelligenza. Omaggio a Leonardo Sciascia*, a c. di L. Fava Guzzetta, Marina di Patti (ME), Il Pungitopo, 1992, pp. 161 e segg.

²⁰ Postulato a caldo da Baldi (cfr. A. Baldi, *Il «Candido» di Sciascia, ovvero utopia ed eresia*, «Misure critiche», 28-29, 1978), il 'candido' recupero sciasciano dell'utopia di Rousseau è stato in più sedi respinto in base alle affermazioni stesse dello scrittore. Onofri ne conclude: «Niente di più lontano, ci pare, dai propositi di Sciascia, considerando che Rousseau non è solo autore del *Discorso sulle origini dell'ineguaglianza*, ma anche di quel *Contratto sociale*, da cui si generano quelle terroristiche *civitas dei*, tanto care ai Riches ed ai Galano del *Contesto*. Del resto, Sciascia sarà molto chiaro con la Padovani nel libro intervista che uscirà due anni dopo: «Rousseau non mi interessa affatto» (M. Onofri, *Storia di Sciascia*, cit., p. 208).

²¹ Sull'argomento cfr. F. Bernardini Napoletano, *Leonardo Sciascia dalla parte di Voltaire*, in Aa. Vv., *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, a c. di M. Simonetta, «Quaderni Leonardo Sciascia», 1, Milano, La Vita Felice, 1996, pp. 68 e segg. Sciascia ritorna spesso sulla contrapposizione tra Voltaire e Rousseau, criticando sempre aspramente quest'ultimo, anche se – aggiunge – «nei bilanci del secondo centenario della loro morte, nel 1978, come nel gioco della torre i più hanno voluto tenersi Rousseau e buttar giù Voltaire» (*Cruciverba*, cit., p. 1015). Anche Roberto Deidier individua nel contrasto Voltaire-Rousseau un punto nodale «del percorso critico svolto da Sciascia in *Candido*» (cfr. R. Deidier, *L'allegoria della Ragione. Candido tra Sciascia e Voltaire*, in Aa. Vv., *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, cit., p. 38).

²² L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, intervista a M. Padovani (1979), Milano, Mondadori, 1989, p. 58.

ture, una sorta di rovesciamento pedagogico dell'*Emilio* con un'indulgenza rivolta casomai ad un Rousseau più antico, quello del *Discorso sull'ineguaglianza*, quello del felice stato di natura. È ad esso che sembra mirare Candido, anche se la naturalità del vivere incarnata dal protagonista non è la naturalità di chi precede la socialità delle ipocrisie e delle falsità (l'utopia antistorica del buon selvaggio), ma di chi le attraversa e vi si confronta senza restarne corrotto. Salvo tuttavia a cercare poi nel finale di estraniarsene in una Parigi utopica e letteraria, tanto simile a quella tana in cui far perdere le proprie tracce del Montaigne citato nell'epigrafe del *Contesto* proprio in dialogo con un Rousseau facilmente smentibile come sostenitore di una socialità edenica e incorrotta²³.

Quest'ultima è infatti per Sciascia una condizione irrealizzabile, sia nella forma dell'esecrato roussoianesimo, sia quando utopicamente proposta da fedi e ideologie. Voltaire *docet*, ancora una volta opportunamente sostenuto da voci aggiuntive che, passando per altri scritti sciasciani, echeggiano nel *Candido* ora in modo riconoscibile ora in modo implicito.

L'attacco satiricamente feroce mosso nel romanzo contro cristianesimo e comunismo ricalca ad esempio significativamente quanto da Sciascia chiosato a proposito del rapporto di Luciano di Samosata con le fedi (e col cristianesimo in particolare), rapporto filtrato e riletto non a caso in *Cruciverba* alla luce del solito Voltaire: nel remoto secondo secolo, Luciano infatti «vede e giudica il cristianesimo come Voltaire nel diciottesimo – e come noi nella seconda metà del ventesimo»²⁴. Il tempo e il libero sentire di Luciano si sovrappongono così esplicitamente a quelli dell'età dei lumi e di Candido-Sciascia; e del resto, continuando ad inseguire eloquenti contiguità, come Candido «era immune», così Luciano coltivava «quella sua sublime indifferenza nei confronti del cristianesimo», condizione di «inconcepibile e invidiabile libertà», paragonabile a quella di un intellettuale contemporaneo che riesca per assurdo «ad emarginare, o almeno a non sentire come problema, il grande sommovimento marxista».²⁵ Il cristianesimo si confonde anche in questo caso col comunismo e Luciano si rivela ironico profeta di una modernità senza fedi e principi e per ciò facile preda di pericolose

²³ Cfr. L. Sciascia, *Il contesto*, in *Opere 1971.1983*, cit., p. 3.

²⁴ L. Sciascia, *Luciano e le fedi*, in *Cruciverba*, cit., p. 972.

²⁵ *Ibidem*.

utopie. La morale della favola è la stessa che emerge dal romanzo del '77, poiché Luciano

capisce [...] qual è il punto debole, il punto della sconfitta: i cristiani non si preoccupano che la scelta della povertà, la pratica della comunione dei beni, sia da ciascuno e da tutti rigorosamente provata, e cioè testimoniata, vissuta. Ci si può dire cristiani senza effettivamente esserlo: e dunque quella legge, quella sapienza, in sé mirabili, altro non sono che utopia; un'utopia foriera di un nuovo (e antico) modo di sfruttamento dei molti da parte dei pochi, degli ingenui da parte dei furbi. Questa breve frase – “credenza che essi ammettono senza preoccuparsi che sia rigorosamente testimoniata” – cade come una epigrafe tombale sulla speranza cristiana. Mille e ottocento anni dopo, ai nostri giorni, altra grande utopia troverà analoga epigrafe in altro scrittore satirico: “Tutti gli animali sono uguali, ma ci sono degli animali che sono più uguali degli altri” – gli animali-uomini della favola di George Orwell²⁶.

Le voci si sommano, le maschere si raddoppiano e la rete della riscrittura si intreccia in modo sempre più fitto²⁷: *Candido* si appoggia a Luciano mentre replica Voltaire e, come ad evidenziare questo legame, Sciascia (sulla scorta di Savinio) non può fare a meno di chiedersi cosa di Luciano pensasse Voltaire. La risposta la trova nella voltairiana *Conversation de Lucien, Erasme et Rabelais dans les Champs-Élysées* in cui Luciano sottolinea come gli uomini amino ridere della stupidità altrui non sapendo ridere della propria, con un discorso che non poteva non colpire lo Sciascia che in *Candido* articola la sua invettiva in base alla contrapposizione tra la presunta stupidità del protagonista e quella ben più reale (e assolutamente inconsapevole) dei personaggi che lo circondano. I più gravi tempi della modernità hanno reso tuttavia impossibile il riso luciano, ed Erasmo, l'interlocutore della *Conversation* dietro cui si nasconde Voltaire (e di riflesso anche lo Sciascia che la commenta in *Cruciverba*), ribatte al «fratello spirituale» di Samosata come solo per un fraintendimento egli sia creduto uno

²⁶ *Ivi*, p. 971.

²⁷ A proposito di questo sciasciano ‘teatro della memoria’, Di Grado sottolinea espressamente come Sciascia abbia finito col costruire all'interno della sua scrittura «un sistema degli autori» coerente e significante: nulla deve risultarvi casuale, il capriccio della predilezione e dell'idiosincrasia vi acquista il valore di una scelta funzionale, necessitata» (A. Di Grado, *L'albero genealogico e l'olivo saraceno. Sciascia e la tradizione dei siciliani*, in Id., “*Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta...*”, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1999, p. 33).

scrittore più divertente di quanto non sia in effetti, «poiché la tristezza fa apparire arguto e gaio quel che arguto e gaio non è»²⁸. Luciano sta allora ad Erasmo come il Voltaire del *Candide* sta allo Sciascia di *Candide* che, licenziandosi dal lettore, si rammaricava di non aver saputo e potuto riprodurre nel romanzo la leggerezza e la velocità del modello a causa della difficoltà dei tempi.

In realtà Sciascia era perfettamente consapevole di come dietro il sorriso e il leggero candore del personaggio voltairiano si nascondessero abissi insondabili, e che in tal senso i lumi di Voltaire non fossero da meno degli spaesanti dubbi di Pascal. In entrambi i casi l'uomo si trova senza rete, senza protezione alcuna, a maggior ragione nella greve condizione contemporanea che ha reso impraticabile la stessa soluzione di salvifico e saggio rintanamento di *Candide*. È quanto Sciascia fa dire al don Gaetano di *Todo modo*, in un celebre passo non a caso costantemente richiamato proprio in riferimento al *Candide*:

È stato detto che il razionalismo di Voltaire ha uno sfondo teologico incommensurabile all'uomo quanto quello di Pascal. Io direi che anche il candore di *Candide* vale esattamente quanto lo spavento di Pascal, se non è addirittura la stessa cosa. Solo che *Candide* trovava finalmente un proprio giardino da coltivare... "Il faut cultiver notre jardin". Impossibile. C'è stato un grande e definitivo esproprio²⁹.

Il ritorno alla terra si rivela eloquentemente per il protagonista sciasciano un sonoro fallimento; la ripetizione ha del resto senso solo nella variazione e il giardino rassicurante in cui trovare rifugio è casomai per questo nuovo *Candide* un giardino ideale, quello rappresentato dalla letteratura, dalla riscrittura di essa, che arginando gli effetti del reale permette di sentirli ovattati e tutto sommato innocui. Le citazioni, le allusioni ad altri testi e ad altri scrittori, le reminiscenze più o meno consapevoli di un solido bagaglio di letture si fanno in questo romanzo più significative che mai, quasi supportate e legittimate dall'esplicita impostazione intertestuale che conferisce un senso aggiuntivo ad una pratica scrittoria in Sciascia consueta. Il titolo stesso del romanzo (frutto di una contaminazione tra Voltaire e il Bonnefoy di *Un sogno fatto a Mantova*) autodenuncia da subito il fondamentale ruolo che nel testo ricopre la letterarietà la quale s'impone sin dalle prime battute come insormontabile spartiacque tra coloro che 'coltivano' la cultura e coloro che la ignorano, tra i genitori di

²⁸ L. Sciascia, *Luciano e le fedi*, cit., p. 974.

²⁹ L. Sciascia, *Todo modo*, cit., p. 188.

Candido che avevano attraversato tutti i gradi dell'istruzione senza aver mai sentito parlare né di *Candide* né di Voltaire e quel figlio difforme ed estraneo concepito dal suo creatore letterario come replicante del personaggio settecentesco. Candido può tranquillamente eliminare padre e madre proprio perché appartenenti ad un universo altro, così come in seguito potrà consapevolmente prendere le distanze da quel partito che nella persona del segretario locale ignorava chi fosse il dostoevskjano Fomà Fomič (del quale era per altro un'inconscievole ripetizione) e che per individuarne l'identità ne cercava notizie nella Storia piuttosto che nella Letteratura.

Già nella figura del pittore di *Todo modo* Sciascia aveva incarnato l'idea di una cultura che aiuta a sottrarsi dalla logica economica dominante proponendosi come spinta propulsiva per la ricerca della felicità e per la realizzazione individuale³⁰. *Candido* va ancora oltre, dal momento che quella del protagonista non è la formazione di un artista, ma di un personaggio 'anagraficamente' letterario che modella la propria esistenza riproducendo altra letteratura, fragile ma felice steccato dell'unico giardino ormai disponibile.

La vita ripetuta

Candido viene al mondo del resto proprio nel segno di metafore della ripetizione con variazione: nasce rocambolescamente in una grotta (è la notte dello sbarco alleato in Sicilia), ma quella nascita, che ricalca in qualche modo quella di Cristo, non ha al contrario nulla di soprannaturale; per di più, sempre all'insegna della ripetizione, essa avviene «davanti a un centinaio di donne [...] situazione che ad un collega dell'avvocato Munafò [il padre di Candido], presente tra i fuggiaschi, ricordò quella della normanna Costanza, che nella piazza di Jesi aveva messo al mondo l'imperator Federico, sotto una tenda da tante donne circondata»³¹. Inoltre, nelle intenzioni dei genitori, il bambino avrebbe dovuto chiamarsi Bruno, come il figlio di Mussolini, ma l'intento della ripetizione onomastica si scontra con la fine del fascismo, e il buio del regime viene significativamente sostituito col candore del nuovo nome preso in prestito dall'età dei lumi nonché da un autore, Francesco Maria Arouet, del quale il padre di Candido

³⁰ Cfr. F. Bernardini Napoletano, *Leonardo Sciascia dalla parte di Voltaire*, cit., p. 65

³¹ L. Sciascia, *Candido*, cit., p. 353.

è immeritatamente omonimo. E anche la decisione di chiamare il figlio Candido viene presa dall'avvocato Francesco Maria Munafò a seguito di una ulteriore, inverosimile ripetizione, quella inaspettata della propria immagine alla fine di un bombardamento:

E si trovò davanti una grottesca statua di gesso [...]. Gli ci volle del tempo, sul confine della follia, prima che dalla borsa che ancora teneva stretta al petto si riconoscesse: in quello specchio piovuto quasi intatto da una delle case che non c'erano più. E si trovò a pronunciare e a ripetere, a ripetere, la parola «candido». [...] E sempre ripetendo la parola, si strappò da quella stupida e stupida contemplazione di sé nello specchio polveroso³².

È l'inizio di una vita fuori dagli schemi, costruita e raccontata all'insegna della ripetizione letteraria, tanto da indurre lo stesso protagonista a confrontarsi con la consapevolezza, istillatagli dal suo precettore, che forse «la nostra vita è ormai tutto ciò che è stato scritto... Crediamo di vivere, di esser veri, e non siamo che la proiezione, l'ombra delle cose già scritte»³³.

Lo stesso Sciascia aveva del resto dichiarato come anche la propria infanzia somigliasse da vicino a quella raccontata da Stendhal nell'*Henry Brulard*³⁴ (da lui per altro considerato il culmine dell'opera dell'amato scrittore francese)³⁵, in una forma di ideale subordinazione della vita alla letteratura che lo porta non a caso a modellare il *Candido* proprio sull'esempio di questa biografia stendhaliana romanizzata e trasposta. Come la propria, pure l'infanzia di Candido viene allora in quest'ottica allusivamente ricollegata da Sciascia a quella dell'autobiografico personaggio di Stendhal, con un gioco di ripetizione e riscrittura che va in realtà ben più al di là di quanto confessato. Il narratore fa implicito riferimento alla *Vita di Henry Brulard* nella parte iniziale del romanzo, allorché la madre di Candido è in procinto di ripartire per gli Stati Uniti, dove vive col nuovo marito Amleto (un nome che è già di per sé una ripetizione letteraria), abbandonando per sempre quel figlio mai amato e da lei considerato un mostro di insensibilità («È un piccolo mostro»):

A Candido quella donna, e cioè sua madre, piaceva. Gli pareva somigliasse a quella delle nude del soffitto che lui preferiva. E gli

³² *Ivi*, p. 351.

³³ *Ivi*, p. 429.

³⁴ Cfr L. Sciascia, *La palma va a nord*, cit., p. 51.

³⁵ Cfr L. Sciascia, *Cruciverba*, cit., p. 1096.

sarebbe piaciuto (Stendhal!) che tra lei e lui, quando se lo tirava in braccio e lo stringeva, i vestiti non ci fossero³⁶.

Al di là della fugacità dell'accento, quella fonte stendhaliana neanche nominata (e forse contaminata dalla memoria degli 'erotici' soffitti gattopardeschi descritti dallo stendhalista Lampedusa) si rivela ad una verifica meno fugace un vero e proprio sottotesto per la costruzione dell'infanzia di Candido, responsabile indiretto della morte del padre, orfano virtuale della madre, e di conseguenza allevato dal nonno e da Concetta, anziana governante bigotta. Diversamente combinati, dosati e riformulati sono gli stessi elementi che caratterizzano la fanciullezza di Henry Brulard, che perde la madre a sette anni (quella madre che «voleva coprire [...] di baci e che non ci fossero i vestiti»)³⁷, e che viene cresciuto dal nonno e dalla zitella zia Séraphie, la quale lo rimprovera di non piangere abbastanza la morte della madre (così come Concetta rimproverava a Candido l'indifferenza nei confronti della perdita del padre); che lo accusa di aver voluto uccidere Madame Chenevaz (si ricordi come agli occhi di tutti Candido sia il responsabile del suicidio paterno); che lo spinge ad una forma di religiosità bigotta la quale determina nel protagonista una precoce ribellione («Io mi ribellai, potevo avere quattro anni. Risale a quest'epoca il mio orrore per la religione, orrore che la ragione ha potuto a stento ridurre a giuste dimensioni»)³⁸; ed è sempre lei che in nome della presunta insensibilità del bambino lo etichetta apertamente quale mostro³⁹.

E se la zia Séraphie anticipa dei tratti che saranno propri del personaggio di Concetta, dal canto suo anche il nonno del *Brulard* fa ampiamente da sponda all'immaginario del *Candido* sciasciano:

In pratica sono stato educato esclusivamente dal mio ottimo nonno, Henry Gagnon. Quell'uomo singolare aveva fatto un pellegrinaggio a Ferney per vedere Voltaire e ne era stato ricevuto con riguardo. Aveva un piccolo busto di Voltaire, grande come un pugno, montato su una base d'ebano alta sei pollici. [...] Era un raro favore per me

³⁶ L. Sciascia, *Candido*, cit., p. 369.

³⁷ Stendhal, *Vita di Henry Brulard*, a c. di G. Pirrotta, pref. di G. Macchia, Milano, Adelphi, 1964, p. 28.

³⁸ *Ivi*, p. 24.

³⁹ Nel romanzo si legge infatti: «Mia zia Séraphie dichiarò che ero un mostro e che avevo un carattere atroce. Questa zia Séraphie aveva tutta l'acidità della ragazza bigotta che non si è potuta sposare» (*ivi*, p. 23).

[...] vedere e toccare il busto di Voltaire. E con tutto questo, per quanto addietro risalga nei miei ricordi, gli scritti di Voltaire mi sono sempre stati sommamente sgraditi, mi sembravano delle puerilità. Posso dire che non mi è mai piaciuto niente di quel grand'uomo. Non potevo capire allora che era il legislatore e l'apostolo della Francia, il suo Martin Lutero⁴⁰.

L'infanzia di Henry dialoga con quella di Candido nel nome di un autobiografismo tutto letterario e di una confusione tra vita e letteratura di cui secondo Sciascia proprio Stendhal era un irripetibile interprete, poiché appunto collocabile «in quella che possiamo chiamare la *finis terrae* della letteratura: là dove comincia l'oceano tempestosamente gioioso – o gioiosamente tempestoso – della vita»⁴¹; e di ciò è massima espressione appunto l'*Henry Brulard* annoverato in *Cruciverba* tra «quelle inesauribili opere che dichiarano un'esistenza al tempo stesso che la mistificano, in cui la mistificazione è un modo della verità»⁴².

In tutti i momenti cruciali della vita di Candido la mistificazione letteraria interviene non a caso a sommarsi alla verità dei fatti, delle emozioni, delle circostanze, a cominciare dal rapporto di crescita e formazione per lui fondamentale con Paola, la giovane amante già governante e amante del nonno. L'inizio della relazione avviene infatti significativamente con il ricorso ad una citazione diretta dal *Candide* voltairiano, relativa al primo bacio tra il protagonista e Cunegonda, e inserita da Sciascia nella propria narrazione senza soluzione di continuità, se non quella appena visibile rappresentata dagli apici di apertura e chiusura⁴³. Se per *Candide* quel bacio aveva determinato la cacciata dal più bello dei castelli possibili e l'inizio di innumerevoli peripezie, per Candido esso determina sì una situazione di rottura con il nonno e con Concetta, ma anche il definitivo affrancamento da questi improbabili sostituti parentali. Pure in questo caso la variazione rende positiva la ripetizione, di Voltaire ma indirettamente anche di un mae-

⁴⁰ *Ivi*, pp. 24-25.

⁴¹ L. Sciascia, *Duecento anni dopo*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, ora in *Opere 1984-1989*, cit., p. 691.

⁴² L. Sciascia, *Note pirandelliane*, in *Cruciverba*, cit., p. 1131.

⁴³ Nel testo sciasciano si legge infatti: «[Paola] tirò dalla tasca della vestaglia un fazzoletto e lievemente se lo passò sulle labbra, sulle palpebre. Le sfuggì di mano; o se lo lasciò sfuggire. Planò sul tappeto. "Candide lo raccolse. Lei gli prese innocentemente la mano, Candide innocentemente baciò la mano di lei con una vivacità, una sensibilità e una grazia particolarissime; le bocche si incontrarono, gli occhi si accesero, le ginocchia tremarono, le mani si smarrirono"» (cit., p. 404).

stro più vicino come Brancati che in *Paolo il caldo* aveva rappresentato un analogo triangolo tra nonno, nipote e domestica come una delle tappe iniziali del drammatico percorso del protagonista verso quel «baratro della bestialità»⁴⁴ che in *Candido* esiste ironicamente solo nell'interpretazione che la bigotta Concetta dà dell'accaduto. Tutta la storia tra i due viene del resto scandita da Sciascia attraverso il ricorso alla ripetizione letteraria: dalla scoperta della tresca da parte del nonno tramite una lettera anonima scritta con linguaggio decameroniano da un compaesano «assiduo lettore del Boccaccio», alla fine drammatica della relazione, determinata dall'inaspettata fuga (con furto) di Paola che getta improvvisamente Candido nel più completo sconforto:

Ma ne ebbe pudore, come di una menzogna [...]. In un lampo persino dubitò del proprio dolore: come di una finzione, tanto forte da arrivare all'immedesimazione, ma pur sempre finzione - all'immedesimazione in un personaggio innumerevolmente e identicamente esistente. «Che cosa ha portato via?» domandò ancora don Antonio. [...] «I candelabri» disse Candido. «Ha dimenticato i candelabri. Sono molto antichi, forse valgono più delle altre cose che si è portate... Farò in modo che li abbia». Dio mio, pensò don Antonio, come sono false le cose vere! Siamo a monsignor Myriel, a Jean Valjean, ai *Miserabili*. Il pensiero di don Antonio raggiunse Candido, il ricordo delle pagine lette molti anni prima gli si dispiegò. «Sto recitando» disse. «O forse sto cominciando a disprezzarla. Il pensiero di farle avere i candelabri mi è venuto, ora lo so, tra la finzione e il disprezzo. Non è stato un pensiero d'amore. Anche allora, quando ho letto *I miserabili*, ho pensato che monsignor Myriel andasse al di là dell'amore, che il suo amore traboccasse nel disprezzo [...]»⁴⁵.

⁴⁴ Cfr. L. Sciascia, *Candido*, cit., p. 412. Riconducibile ad un Brancati (innegabilmente contaminato da Pirandello) anche l'accento all'«ala della pazzia» da cui il padre di Candido si sente sfiorato per gelosia nella parte iniziale del romanzo, con un'espressione probabilmente debitrice delle poche righe lasciate dall'autore di *Paolo il caldo* come indicazioni conclusive per quell'ultimo romanzo incompiuto: «Si può anche pubblicare il mio ultimo romanzo *Paolo il caldo* avvertendo il lettore che mancano ancora due capitoli, nei quali si sarebbe raccontato che la moglie non tornava più da Paolo ed egli, in successivi accessi di fantastica gelosia, si aggravigliava sempre di più in se stesso fino a sentire l'ala della stupidità sfiorargli il cervello» (V. Brancati, *Paolo il caldo*, Milano, Bompiani, 1964). Brancati è del resto – sottolinea Gioviale – «tra i siciliani costanti nella mente di Sciascia, e l'amore per Brancati è di quelli che, nati nell'adolescenza, accompagnano una persona con diuturna confidenza, come lettura cui fare appello in ogni momento della vita» (F. Gioviale, *Leonardo Sciascia*, Teramo, Giunti Lisciani, 1993, p. 22).

⁴⁵ L. Sciascia, *Candido*, cit., p. 429.

La letteratura crea una protezione salvifica persino dal dolore, lo trasforma in recita, finzione, melodramma («Siamo al melodramma» disse Candido), insinua nel protagonista il dubbio che solo la letteratura sia vera o che quantomeno sia questa la verità che si vuole liberatoriamente credere, come in un sogno da cui si ha paura di svegliarsi; la stessa paura che Sciascia non a caso dichiarava dinanzi al capolavoro di Hugo:

E forse la paura di rileggerlo sta nella grandezza di quel che credo di avervi appreso; paura che la mia mente di adulto possa, nel rileggerlo, impoverirlo e impoverirmi, farmi apparire falso quello che per me, in me, è stato vero⁴⁶.

La finzione letteraria riproduce una realtà modellata su altre finzioni letterarie, in un gioco di scatole cinesi in cui il personaggio stesso può arrivare alla percezione di essere personaggio («l'immedesimazione in un personaggio innumerevolmente e identicamente esistente»), così come può farsi a propria volta narratore della sua stessa storia, ripetendola nel racconto e ricavando da quella ripetizione gioia e serenità⁴⁷.

La letterarietà ne risulta volutamente elevata a potenza come a respingere la gravità del reale con tanta più forza quanto più essa si presenta ostile. È così infatti anche per l'episodio cruciale dell'espulsione di Candido dal PCI, per le sue riflessioni su di esso, per la sua decisione di regalare la terra ai contadini. Il protagonista e don Antonio si confrontano non a caso sulla sorte del partito, sulla effettiva realizzazione del comunismo e sull'ideologia marxista nel suo complesso discutendo di Dostoevskij e di quel Fomà Fomíč di cui il segretario di sezione sconosceva persino l'esistenza, in un'ignoranza talmente sconcertante e inaccettabile da spingere il narratore a mascherare anch'essa dietro un'ulteriore e rassicurante ripetizione letteraria:

Fomà Fomíč. «Carneade! Chi era costui?... Carneade! Questo nome mi par bene d'averlo letto o sentito; doveva essere...» (*I promessi sposi*, capitolo VIII)⁴⁸.

⁴⁶ L. Sciascia, *Parigi*, in *Cruciverba*, cit., p. 1272

⁴⁷ Nel romanzo si legge infatti: «E possiamo dire solo questo: che dai frammenti della sua storia d'amore con Paola, che Candido raccontò e si raccontò, restava un senso di gioia, di felicità, che quella fine – la fuga di Paola, il modo come era fuggita – non riusciva a turbare e intorbidare» (*cit.*, p. 430).

⁴⁸ *Ivi*, p. 422.

Ed è sempre lo schermo dell'universo letterario a stendere un pietoso velo sul rifiuto del medesimo segretario ad accettare le terre che Candido voleva affidare al partito per farne una cooperativa («E chi ti credi di essere, Tolstoj?», si sente infatti rispondere il ragazzo come «immediata vendetta contro il Dostoevskij cui Candido aveva fatto ricorso in assemblea»): la conclusione non può che esserne che la letteratura è meglio del comunismo e «che, di fronte a Lenin e Marx, Victor Hugo e Zola, e anche Gor'kij, erano meglio» e «che erano meglio perché parlavano di cose che ci sono ancora, mentre Marx e Lenin era come se parlassero di cose che non ci sono più»⁴⁹. Le fedi non sono del resto tutte uguali e quella letteraria offre a Sciascia più conforto e certezza, tanto del comunismo (in cui Candido crede naturalmente ma a-ideologicamente) quanto del cattolicesimo da cui il ragazzo era sempre stato immune e dal quale, ancora attraverso una ripetizione con variazione (questa volta di un viaggio a Lourdes), riesce ad affrancare persino l'ex prete don Antonio, ora «del tutto guarito, sciolto, libero»⁵⁰. La Chiesa e il partito sono d'altronde nel romanzo l'uno ripetizione dell'altra, ripetizione sterile e senza prospettiva di mutamento però⁵¹, e quindi negativa, così come quella rappresentata dal ciclo sempre uguale della coltivazione della terra al quale Candido decide non a caso di sottrarsi⁵², nonché, sul piano

⁴⁹ *Ivi*, p. 407.

⁵⁰ *Ivi*, p. 400. L'episodio viene inequivocabilmente presentato da Sciascia come un positivo e liberatorio esorcismo reso possibile dalla ripetizione: «Don Antonio era già stato a Lourdes: nell'estate del 1939, poco prima che scoppiasse la guerra. Aveva allora l'età che era ora di Candido: e ritornarvi dopo quasi vent'anni era dunque per lui una specie di sdoppiamento tra le impressioni che ne aveva avuto da quindicenne, da verificare e in un certo senso rivivere attraverso Candido, e quelle che ne avrebbe avuto ora» (*ivi*, p. 397); quel viaggio egli «l'aveva [...] programmato per Candido come una vaccinazione rispetto al cattolicesimo; e per sé come un saluto, un congedo, un addio» (*ivi*, p. 400).

⁵¹ A proposito della distanza tra i dirigenti e la base del partito, nel romanzo si legge infatti: «Don Antonio vedeva in questo contrasto, che mai però veniva fuori come contrasto, una ripetizione di quel che nella Chiesa era sempre accaduto ed accadeva» (*ivi*, p. 417).

⁵² Nel capitolo intitolato alla «decisione che Candido prese di liberarsi delle terre», si legge: «tutto era ripetizione, noia, pena» (*ivi*, p. 432); e ancora: «quel suo lavoro di ogni giorno gli appariva come degradato: fatica, soltanto fatica nel giro sempre uguale delle stagioni; così come sempre era stato per i contadini, mai contenti, sempre a maledire pioggia o sole, grandine e brinate, la filossera che si

politico, dalla deludente ripetizione delle continue giravolte trasformistiche, sempre buone «per un passato che non era passato, e per un presente che somigliava al passato»⁵³.

È questa la dimensione di una gravità da esorcizzare, già ampiamente declinata da Sciascia nei romanzi precedenti attraverso la ricorrente formula del giallo, puntualmente irrisolto e di per sé espressione di una ripetitività strutturale distintiva del genere⁵⁴. In *Candido*, l'autore prova in tal senso a riscrivere anche se stesso, ripetendosi in modo diverso e facendo sì che Candido propizi il retto corso della giustizia e della verità in occasione di due differenti omicidi (in un'ulteriore ripetizione interna al testo) dei quali si trova variamente messo a parte. Il giallo trova qui 'antisciascianamente' soluzione, anche a dispetto di segreti, omertà e conseguenze, le quali del resto sia nel caso del suicidio del padre di Candido, sia nel caso della sospensione di don Antonio dal ruolo di arciprete, vanno positivamente in direzione di un affrancamento da un genitore imbellè e per di più protettore di omicidi, e da una inaffidabile fede, ridefinita da don Antonio attraverso l'ennesima variazione di una citazione: «Io sono la via; la verità e la vita; ma a volte sono il vicolo cieco, la menzogna e la morte»⁵⁵. Con la riscrittura rovesciata di uno schema narrativo a lui caro, Sciascia allontana (anche se solo temporaneamente) i propri fantasmi e quelli di un reale invivibile, liberando nello stesso tempo i suoi personaggi da vincoli e condizionamenti nel nome di un gioioso anarchismo del quale la dimensione letteraria è rispondente emblema.

Nella parte finale del romanzo, l'affrancamento supremo, tanto per don Antonio quanto per Candido non può allora che avvenire in un luogo 'altro', di felice vacanza dalla realtà (i cui echi giungono infatti «come notizia da un mondo lontano, da un tempo remoto»), in una città che agli occhi del narratore e dei personaggi vive e affascina essenzialmente quale ripetizione letteraria. Tra le ragioni dell'amore per Parigi di Candido e della sua nuova compagna vi è infatti essenzialmente quella «dell'amore alla letteratura» che si commuta naturalmente in amore per la libertà:

attaccava alle vigne e il mal nero che si attaccava al grano. Ed era la più vera allegoria della vita» (*ivi*, p. 434).

⁵³ *Ivi*, p. 435.

⁵⁴ Sull'argomento cfr. C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1985, pp. 201 e segg.

⁵⁵ *Ivi*, p. 391.

Vi si sentivano insomma sciolti e liberi. Ed era sì un fatto mentale, un fatto letterario: ma qualcosa c'era negli spazi, nei ritmi dell'architettura e della vita che vi si muoveva, che consentiva all'idea, e magari al luogo comune, che della città si aveva prima di conoscerla. Era una grande città piena di miti letterari, libertari e afrodisiaci che sconfinano l'uno nell'altro e si fondono⁵⁶.

Non a caso, vengono in tale contesto esplicitamente evocati Hemingway e Fitzgerald, gli scrittori americani a Parigi e gli «scrittori americani letti da don Antonio durante il fascismo», a sottolineare l'ideale filo rosso che nel romanzo lega insieme la libertà, Parigi e la letteratura. Il mito libertario di Parigi viene anzi apertamente a coincidere nel testo con una letterarietà concepita quale fuga dal reale e, come già avvenuto in occasione del primo bacio tra Candido e Paola-Cunegonda, nel descrivere Parigi il narratore arriva a scomparire completamente dietro un'altra scrittura, in questo caso quella del Joseph Roth di *Fuga senza fine*, le impressioni del cui protagonista, Franz Tunda, rivivono ora mezzo secolo dopo in Candido e Francesca. Sempre sotto il segno della variazione, la loro è però una fuga con una fine, quella offerta dal rassicurante e felice approdo nella Parigi letteraria, e del resto, eloquentemente, per i due ragazzi la possibilità economica di trasferirsi nella capitale francese era arrivata proprio dalla letteratura, ovvero da un lavoro di traduzione (e quindi di riscrittura) del quale Francesca era stata incaricata. Nel ricco gioco di rimandi e citazioni di questo *Candido* rientra così anche *Un sogno fatto a Mantova* di Yves Bonnefoy⁵⁷, sul cui titolo Sciascia ricalca il proprio, sottolineando indirettamente attraverso questa ennesima ripetizione come il 'sogno' dello scrittore francese tradotto da Francesca permetta a lei e a Candido di realizzare il proprio sogno:

Una sera, che erano vicini a partire per Parigi e si sentivano come presi in un sogno, come dentro un sogno, Candido disse: «Sai che cos'è la nostra vita, la tua e la mia? Un sogno fatto in Sicilia. Forse siamo ancora lì, e stiamo sognando»⁵⁸.

⁵⁶ *Ivi*, p. 448.

⁵⁷ Sui legami intertestuali del *Candido* col testo di Bonnefoy, cfr. E. Scarano Lugnani, *Sciascia, Candido, Candide*, cit., pp. 312 e segg.

⁵⁸ L. Sciascia, *Candido*, cit., p. 450. In merito Ambroise scrive: «Esiste in Sciascia una dimensione di fuga dal paese, dalla Sicilia, reperibile, per esempio [...] nelle ultime battute del *Candido*. Il sottotitolo di *Candido* è *Un sogno fatto in Sicilia*. Lasciare la Sicilia è possibile forse solo in sogno. E se quel sogno, l'unico

Avere lasciato, realmente o meno, la difficile realtà siciliana non cambia in fondo di molto le cose: il sogno fatto in Sicilia e la realtà da sogno offerta da Parigi possono così tranquillamente confondersi all'ombra ancora una volta della letteratura, riscrivendo a termini invertiti quel viaggio in Sicilia di Stendhal (dal francese più volte millantato ma mai realizzato) che colpisce non a caso l'attenzione di Sciascia⁵⁹. Come la Sicilia di Stendhal anche la Parigi del *Candido* si configura come non luogo, luogo di sogno in cui questo inconsueto Sciascia può coltivare temporaneamente, «nell'utopia della letteratura, [...] una sospensione dalle ideologie»⁶⁰.

Senza più padri e senza più fedi Candido-Leonardo declina così nel 'giardino' di una sovrabbondante intertestualità la suprema eresia di un polemico disimpegno, che attraverso l'isolamento e il distacco dal reale si fa tuttavia protesta più forte e radicale⁶¹. E in linea con il motto-guida sciasciano del contraddire e contraddirsi, l'anarchica recisione di tutti i legami sembra addirittura nel finale del romanzo travolgere la stessa paternità voltairiana, con un'abiura che la *Nota conclusiva*, interamente dedicata al valore tutto letterario della riscrittura, permette comunque di collocare nella giusta luce: Voltaire viene ripudiato come modello ideologico⁶² per essere però significa-

che diventi realtà, perché attuabile in Sicilia, fosse la letteratura? La letteratura come possibilità di staccarsi dalla Sicilia, pur restando in Sicilia: l'esilio dall'inter-no» (C. Ambroise *Verità e scrittura*, premessa a *Opere 1956.1971*, Milano, Bompiani, 2000, p. XXX).

⁵⁹ Cfr. L. Sciascia, *Stendhal e la Sicilia*, in *Opere 1984.1989*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 696 e segg.

⁶⁰ C. Ambroise, *Inquisire/Non inquisire*, premessa a *Opere 1984.1989*, cit., p. XV.

⁶¹ Ad un intervistatore che lo sollecitava sull'argomento, Sciascia risponde: «Quali sono le prospettive entro le quali oggi può prendere corpo un reale impegno etico-politico? Il maggiore impegno che oggi uno scrittore può affrontare è quello dell'isolamento, della solitudine. Nella misura in cui saprà sopportare isolamento e solitudine, non sarà solo e non sarà isolato. Può sembrare un paradosso, ma non lo è. [...] Io me ne accorgo, di non essere solo, di non essere isolato – anche se sempre più apparirò solo e isolato» (*La palma va a nord*, cit., pp. 169-170). Come già sottolineato da Ricorda in riferimento ai romanzi precedenti, le motivazioni profonde del ricorso alla ripetizione letteraria «sono da ricercare in una crisi di sfiducia nei confronti della ragione, sconfitta e perdente di fronte ad una realtà fattasi incomprensibile e caotica» (R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., p. 81).

⁶² Sulla rinuncia sciasciana alla paternità ideologica di Voltaire, cfr. *I panni di Voltaire*, intervista rilasciata a «la Repubblica», settembre 1980, ora in *La palma*

tivamente quanto prontamente recuperato come modello letterario, modello di straniante leggerezza da contrapporre alla gravità del tempo presente.

Gli incerti confini del giardino sono tuttavia destinati a non reggere ad un nuovo impatto con essa: l'*affaire* del rapimento Moro è alle porte, e inutilmente Sciascia nel raccontarlo ricorrerà ancora una volta ad una marcata letterarietà⁶³. Il cannocchiale è tornato irrimediabilmente a rovesciarsi e il «sonno della ragione» a prevalere sul «sogno della ragione»⁶⁴ rappresentato dalla letteratura, isolando la felice parentesi di *Candido* in una dimensione contraddittoriamente sciasciana e antisciasciana insieme che solo il totale abbandono alla poetica della citazione e della riscrittura aveva reso fugacemente possibile.

va a nord, cit., p. 267, in cui si legge: «[*Candido* è], forse, il più apertamente satirico dei miei libri. Tuttavia non voglio Voltaire come padre. Intanto dell'illuminismo mi ha sempre più interessato Diderot che Voltaire. Ma poi ecco, io non mi riconosco nel volterrianesimo che mi si attribuisce. – Non è un illuminista? – No, tutto il contrario». Benché solo contraddittoriamente accettata, quella illuminista è in realtà per Sciascia una tentazione precoce: cfr. in particolare N. Mineo, *Illuminismo e teatralità ne "Il giorno della civetta"*, in Aa. Vv., *Letteratura lingua e società in Sicilia*, Palermo, Palumbo, 1989; e, a carattere più generale, G.S. Santangelo, *Leonardo e la statua. Note di lettura su Sciascia e l'Illuminismo*, in Aa. Vv., *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, cit.

⁶³ Sciascia scrive del resto esplicitamente: «Allo stesso modo che don Chisciotte dai libri della cavalleria errante, Moro e le sua vicenda sembrano generati da una certa letteratura. [...] L'impressione che tutto nell'*affaire* Moro accada, per così dire, in letteratura, viene principalmente [...] da quell'astrarsi dei fatti [...] in una dimensione di conseguenzialità immaginativa o fantastica» (*L'affaire Moro*, in *Opere 1971.1983*, cit., pp. 479-480).

⁶⁴ Cfr. L. Sciascia, *La palma va a nord*, cit., p. 166, in cui nel commentare il sottotitolo del *Candido* lo scrittore spiega: «Un sogno di ragione dentro il sonno della ragione».

EMILIO PASQUINI

CARDUCCI E L'ETICA DELLA CULTURA*

Cento anni fa, il 10 dicembre 1906, Carducci riceveva il premio Nobel per la Letteratura (a breve distanza da Camillo Golgi per la Medicina). Lontano da noi l'intento di ripercorrere il retroterra di un riconoscimento così prestigioso, magari con l'aiuto della biografia critica di Mario Biagini (1961) o del volume *G. Carducci scrittore, politico, massone* di Aldo Alessandro Mola (2006) o delle ancor più recenti pagine di Marco Neglia e di Enrico Tiozzo. A percepire il clima in cui esso maturò, basti riandare all'eco immediata che se ne ebbe nel "Resto del Carlino" dell'11-12 dicembre 1906, con la cronaca dell'evento (in contemporanea con la cerimonia a Stoccolma) e col testo integrale del discorso pronunciato dall'ambasciatore barone de Bildt alla presenza del poeta nella sua casa di via del Piombo, lungo le mura di Porta Mazzini; o all'ancor più articolato ragguaglio fornito da Alberto Lumbroso (in *Miscellanea Carducciana*, con prefazione di Benedetto Croce, Bologna, Zanichelli, 1911, pp. 146-155), dove si riferiscono *ad verbum* i ricordi a lui dettati dallo stesso de Bildt nel settembre 1907 a Viareggio.

Ragioni letterarie e ragioni politico-morali convergevano a quella designazione, una volta cadute le pregiudiziali religiose legate a una scorretta o maliziosa interpretazione dell'*Inno a Satana*: dove non era in causa il diavolo, ma l'idea di progresso. Dagli accademici scandinavi si voleva salutare nell'Italia un grande paese giunto da poco all'unità nazionale, ma per secoli identificabile come autonomo e inconfondibile organismo sul piano artistico. E per la letteratura il premio non poteva toccare che a Carducci, il quale aveva dominato la

* Mi è grato offrire all'amico e collega che qui si festeggia il testo della conferenza da me tenuta a Bologna, nell'Oratorio di San Colombano, l'11 dicembre 2006, per il centenario del premio Nobel a Giosue Carducci.

scena letteraria nella penisola dal 1870 al 1895, un intero quarto di secolo. Verga coi suoi due romanzi, *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo* (1881 e 1889), restava del tutto sconosciuto; D'Annunzio e Pascoli erano ancora sfuggenti e i loro capolavori – *Alcyone* e *Canti di Castelveccchio*, 1903 – erano troppo vicini per essere già entrati nel circuito della ricezione europea: semmai, qualche voce autorevole si era levata a favore di Fogazzaro, caro ai cattolici e vicino (per certi aspetti della sua religiosità) anche ai protestanti.

I giudici svedesi e i loro insigni consulenti (fra questi, il rettore bolognese Vittorio Puntoni, il filologo romano Per Johann Vising, lo storico Ugo Balzani, il filologo Roberto Renier) coglievano di Carducci certi vertici poetici: meno note erano invece le prose. In particolare, essi ponevano in secondo piano il fiero, sanguigno e geniale polemista, ignorando pagine essenziali per misurare la forza morale del maremmano, come ad esempio le conclusive di uno scritto del 1884, *Ca ira*, dove – a parte la vittoriosa difesa di quegli straordinari dodici sonetti, composti l'anno prima, sulla Rivoluzione francese – egli elaborava un vero e proprio *programma* (così lo chiamava) che era il più alto manifesto della sua fede in una Italia da costruire sulle fondamenta risorgimentali, a dispetto delle beghe e delle miserie politiche dell'oggi. Basta citare qualche passo (*Prose* 1905, pp. 1030 ss.):

[...] A questa nazione, giovine di ieri e vecchia di trenta secoli, manca del tutto l'idealità; la religione cioè delle tradizioni patrie e la serena e non timida coscienza della missione propria nella storia e nella civiltà, religione e coscienza che sole affidano un popolo d'avvenire. Ma idealità non può essere dove uomini e partiti non hanno idee, o per idee si spacciano affocamenti di piccole passioni, barbagli di piccoli vantaggi: dove si baratta per genio l'abilità [...]. L'idealità d'una nazione, la religione cioè della patria, ha per fondamento, per focolare alimentatore, una o più realtà: ciò sono una graduale trasformazione e ascensione delle classi inferiori verso il meglio; un ordinato e sano svolgimento delle forze economiche nelle classi mezzane; un'aristocrazia almeno del pensiero, della scienza, dell'arte, in una cultura superiore [...]. Si sciopera per i centenari e per gli anniversari, per i vivi e per i morti, per i santi e per i dannati, per le nascite, per le nozze, pe' funerali. Ogni occasione è buona – tutti d'accordo in questo, monarchici e repubblicani, anarchici e conservatori – per non lavorare e per far baldoria. Vostro eroe, o cittadini, non è Vittorio Emanuele o Garibaldi; è Michelaccio [...]. E così mentre una gente superficiale e sensuale anfaneggia a vuoto tutto l'anno in un falso patriottismo, in un falso idealismo, in una falsa cultura, in una falsa felicità (falsa e crudele e infame da vero, però che le grandi migliaia dei lavoratori emigrano per fame, lasciandosi dietro la maledizione e la vendetta fatale su questa nazio-

ne d'arcadi buffi e spietati), la gente seria e laboriosa cura i suoi campi, i suoi interessi, i suoi studi privati, e non cura gli affari pubblici, indifferente del governo, diffidente, con gran disprezzo della politica e di chi la fa. E così a poco per volta, mancati o sazi di nausea gli uomini integri che avanzano dei varii partiti, la cosa pubblica cadrà alle mani dei procaccianti, pronti già a farsi della politica mestiero e rendita. [...]

In ogni caso, va detto che di lui gli Accademici svedesi apprezzavano soprattutto la dimensione etica, non esauribile nel suo rappresentare quasi il coronamento dello sforzo compiuto da una minoranza di coraggiosi per l'unificazione nazionale, il riscatto di un volgo disperso che nome non ha: detto altrimenti, il più nobile rappresentante di un paese culturalmente prestigioso, ma che era stato diviso per secoli e che solo da poco era finalmente pervenuto all'unificazione politica. Non ignoravano insomma che Carducci aveva accompagnato con la sua poesia e la sua pubblicistica le tappe della seconda guerra di Indipendenza e della conquista garibaldina del Meridione, poi della sfortunata terza guerra di Indipendenza e degli infelici tentativi di Aspromonte e Mentana, fino a Porta Pia e oltre. Penso ai sonetti *Montebello*, *Palestro*, *Magenta*, *Modena e Bologna*, *San Martino*, *Per le stragi di Perugia* (in *Juvenilia*), a *Per la proclamazione del Regno d'Italia*, *Roma o morte*, *Dopo Aspromonte*, *Curtatone e Montanara*, in *Levia gravia*; a *Per Eduardo Corazzini*, *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*, *Via Ugo Bassi*, *In morte di Giovanni Cairoli*, *Giuseppe Mazzini nei Giambi ed Epodi*. Tanto meno essi sottovalutavano, in questo "operaio della cultura", quello che mi piace chiamare eroismo del quotidiano, se l'ambasciatore de Bildt che gli portò l'annuncio del Nobel a Bologna gli si rivolgeva con queste parole: «La severità morale delle vostre liriche, la candida purezza nella quale sorge il vostro canto verso le alte cime, tutta l'austera semplicità della vostra vita sono pregi elevatissimi, davanti ai quali ci inchiniamo tutti, a qualunque religione o partito noi apparteniamo; sono doni divini, doni di Dio, che, sotto qualunque forma apparisce, è sempre lo stesso».

Tanto più sinceri, del resto, i loro apprezzamenti, perché non si nascondevano certi eccessi o limiti del premiato, non tanto quelli su cui si sarebbe accanita la critica dei detrattori nell'Italia novecentesca (enfasi, eccessi di erudizione, tono professorale ecc.), ma altri forse legati alla loro sensibilità di protestanti, come i rischi di una confusione, in certe zone dell'opera carducciana, fra cattolicesimo e cristianesimo. Risulta agli atti che nei primi anni del secolo la candidatura di Carducci si era già affacciata, ma venne sbrigativamente accantonata

per un'erronea lettura dell'*Inno a Satana*. Resta ancor più significativo il fatto che gli stessi giudici non partivano dal punto-nave 1906 e dalla situazione letteraria italiana nei primi anni del XX secolo, quando il panorama culturale era mutato e Carducci poteva apparire quasi un sopravvissuto (insomma, il testimone di tutt'altra altra epoca), ma dai frutti non caduchi di quel laborioso venticinquennio. In altre parole, premiando quel Carducci, essi potevano sentirsi consapevoli di restare al massimo grado fedeli allo spirito con cui Alfred Nobel aveva istituito nel 1895 i celebri premi, distribuibili mediante un organo amministrativo, la Fondazione che porta il suo nome, e un organo giudicante, l'Accademia di Svezia; premi da assegnare a scienziati che con le loro scoperte avessero reso i maggiori servizi all'umanità e a scrittori che unissero al pregio letterario la capacità di esprimere ideali, cioè un autentico impegno etico. Le parole iniziali di de Bilde a Bologna suonavano appunto: «tutta l'opera vostra [...] è improntata al culto dei più alti ideali che sono sulla terra, gli ideali della patria, della libertà e della giustizia». E nessuno fra i contemporanei di Carducci in Italia poteva vantare simili potenzialità e una così evidente funzione storica: né Fogazzaro né Verga né Pascoli né tanto meno D'Annunzio.

Certo, Carducci era una personalità complessa, non riducibile a parametri così elementari, e non soltanto perché in lui il poeta conviveva col professore (per parafrasare il burchiellesco «la poesia combatte col rasoio», potremmo dire «la poesia combatte con la cattedra»). C'erano almeno altri due Carducci, «quello che irrompeva tonitruante nella mischia quotidiana», il giacobino e giambico, e «quello che mirava al futuro [...], che formava le generazioni venturose educandole alla cognizione del passato» (Mola, p. 73): di fronte ai quali i giudici svedesi non potevano aver dubbi nel privilegiare il secondo, portatore di un impegno etico assai più largamente condivisibile, anche se a casa nostra restava e resta appannaggio di minoranze. Un messaggio quasi millenario, si vorrebbe dire, per il recupero così pieno e cordiale della civiltà classica, greca e romana: frutto di una conoscenza miracolosa di contesti e testi lontani. Un paio di esempi per tutti.

In un brillantissimo scritto del 1897, dal titolo *Mosche cocchiere*, Carducci si toglie parecchi sassolini dalla scarpa, con la forza trascinatrice del polemista di razza, all'indomani della sconfitta di Adua e della caduta del governo Crispi. A un certo punto (*Prose* 1905, p. 1357) viene a parlare di lingua, anzi della secolare questione della lingua, e cita cinque versi («Il cor di tutte / cose alfin sente sazieta, del sonno, / della danza, del canto e dell'amore, / piacer più

cari che il parlar di lingua; / ma sazieta di lingua il cor non sente») e li fa seguire da un commento di questo tenore: «Così or fa settantasei anni Giacomo Leopardi parodiava malinconicamente Omero a proposito d'una delle tante seccaggini italiane». Per quel che so, nessun commentatore è stato finora in grado di ritrovare in Leopardi questi versi (vedi la malinconica glossa di Falaschi, nell'edizione garzantiana dei "Grandi Libri"), tanto meno nel Leopardi del 1821, e non soccorrono oggi neppure i siti informatici che teoricamente avrebbero schedato tutta l'opera poetica leopardiana. In realtà questi versi si trovano nell'annuncio che precede la ristampa (sul "Nuovo Ricoglitore" del settembre 1825) delle *Annotazioni* di carattere linguistico (in polemica con la Crusca) alle dieci *Canzoni* uscite a Bologna nel 1824: opera che naturalmente Carducci possedeva nella sua biblioteca. Egli però ignorava del tutto che a p. 2600 dello *Zibaldone* (ancora inedito fra le *Carte napoletane*), in data 7 agosto 1822 lo stesso Leopardi alludeva – per il tema della "sazietà" – alle parole di Menelao che si leggono nel XIII libro dell'*Iliade*, vv. 636 ss.: «Di tutto al mondo ci si sazia, e del sonno e dell'amore, e del canto soave e della danza perfetta, tutte cose di cui, piuttosto che della guerra, si ama cavarci la voglia; ma i Troiani sono insaziabili della battaglia» (traduz. di Nicola Festa). In altre parole, Carducci conosceva tanto a fondo Omero da intuire che Leopardi faceva la parodia proprio di quei versi remoti e si serviva di quella doppia citazione per polemizzare sia contro quello che amava chiamare il «manzonismo degli stenterelli» sia contro coloro che negavano l'esistenza di una lingua nazionale in assenza di un centro politico-amministrativo (come fu Parigi in Francia). Quanto ad Omero in Carducci (a parte *Sogno d'estate*), si ricordi che il segretario di fiducia Alberto Bacchi della Lega, che è stato un po' il suo Eckermann, fra il dicembre del 1905 e il febbraio del 1906 gli leggeva l'*Iliade* nella traduzione del Monti (dello stesso Bacchi cfr. *Haec meminisse iuvabit [Il diario del tramonto del Carducci]*, in "La Lettura", Rivista mensile del "Corriere della Sera", VII, 4 [aprile 1907], pp. 19 ss.).

Veniamo all'altro esempio. Siamo all'altezza del 1884, con la prefazione (*Prose* 1905, p. 1066 ss.) alla *Vita di Maria Teresa Gozzadini* composta dallo sposo, Giovanni Gozzadini, noto archeologo: vi si evoca, a un certo punto, il colle di Ronzano con la villa signoreggiata un tempo dall'amabile contessa, nata Serego Alighieri, «discendente del sangue di Dante», raffigurata collaboratrice del marito nel suo elegante affaccendarsi «a ricucire e rammendar crani di chi sa quali lucumoni, spezzati dalle frane del tempo o dalle marre dei ladri nelle

tombe della Certosa, a tergere e rilegare monili che avean seguito la bellezza di chi sa quale Larthia od Aruntia sotto la zolla misteriosa e villana di Marzabotto, o a ricomporre un barbaro *amphikùpellon* dal quale i selvaggi dell'età del ferro di Villanova avean libato a chi sa quali orribili dei». Carducci, mentre allude ai siti archeologici etruschi della Certosa e di Marzabotto, già famosi nel primo Ottocento, ha qui presente la descrizione fatta dallo stesso Gozzadini, nel 1855, di *Un sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna*, a Villanova, dove si riferisce di una «coppa gemina» simile a quella ricordata da Omero nell'*Iliade*: un vaso doppio, a saliera o a diaframma, che appartiene alla più antica fase culturale degli Etruschi (IX-VI secolo a. C.) e che il Gozzadini, che pur non sapeva il greco, riconduceva alla tipologia dell'omerico *depas amphikùpellon*. Grazie all'*expertise* del collega etruscologo Giuseppe Sassatelli, che qui ringrazio pubblicamente, posso aggiungere che l'epiteto *barbaro* applicato al manufatto è appropriatissimo, in quanto si tratta di un vaso realizzato a mano, senza tornio, in un impasto piuttosto rozzo; che, dunque, quel termine suona necessario per sottolinearne il contrasto coi raffinati vasi di importazione greca incautamente richiamati dal termine omerico. A un'età primitiva allude anche la perifrasi «i selvaggi dell'età del ferro di Villanova», designante gli Etruschi nella loro prima fase culturale; ancor meno casuale la frase «rammendar crani di chi sa quali lucumoni», se è vero che i coniugi Gozzadini studiavano i resti ossei di quelle tombe nella fiducia tutta positivistica che ne potesse derivare qualche certezza sulla loro identificazione etnica. Genialmente colta è anche la citazione della coppia *Larthia od Aruntia*, due nomi etruschi ben noti attraverso iscrizioni, specie il primo che si giova di numerose attestazioni epigrafiche, mentre il secondo (come mi suggerisce Sassatelli) potrebbe essere una «etruschizzazione» del nome Arrunte, che è quell'etrusco di Chiusi che andò fra i Celti con un carro pieno di olio e fichi per indurli a invadere l'Italia, attirati dagli squisiti prodotti mediterranei.

Insomma, non si può non restare ammirati della straordinaria erudizione di Carducci, e della sua altrettanto irripetibile capacità di far emergere quel colore locale e temporale che restituisce al vivo, con mezzi semplicissimi, certe atmosfere storiche. C'è di più: su un simile e così dovizioso retroterra culturale si impianta anche, spesso, la poesia carducciana, nella fattispecie quei versi di *Fuori alla Certosa di Bologna*, la barbara scritta nel 1879 in occasione di una visita della poetessa e giornalista romana Adele Bergamini, che vi compare con lo pseudonimo di Delia: «Dormono a' piè qui del colle gli avi

umbri che ruppero primi / a suon di scuri i sacri tuoi silenzi, Apennino: / dormon gli etruschi discesi co 'l lituo con l'asta con fermi / gli occhi ne l'alto a' verdi misteriosi clivi, / e i grandi celti rossastri correnti a lavarsi la strage / ne le fredde acque alpestri ch'ei salutavan Reno [...]». Un'affascinante rassegna delle popolazioni succedutesi nei secoli nell'Emilia, che aveva tratto stimolo anche dagli studi dell'archeologo Edoardo Brizio e dello storico antico Francesco Bertolini.

Ciò che appare rilevante in Carducci è proprio questo circolo virtuoso fra erudizione, didattica, ricerca, creazione artistica, circolo che ha la sua origine o che trae i suoi fermenti da una professionalità consapevole e strenuamente difesa, anche sul piano economico, come quando rivendicava il suo sacrosanto diritto ad essere retribuito per ogni suo contributo scritto, saggio o rassegna che fosse, dal momento che si dichiarava «un operaio contribuente: onde l'adeguato compenso» (lettera del 4 febbraio 1862 a Diego Mazzone). Ancor più esplicitamente, in una lettera a Giuseppe Chiarini del 30 dicembre 1871, dove se la prendeva con la scarsa considerazione degli editori per le opere d'ingegno:

[...] Per la parte mia, so di aver lavorato in questi venti anni oramai come un onesto facchino; so che nessuno mi ha mai favorito; e se alla fine, soltanto per la tenacità e fortezza mia, sono giunto come ad impormi, credo di non essere tenuto a regalare il mio sudore e le mie fatiche per amore non so di che. Del resto, se un muratore, se un legnaiuolo o simili onesti artigiani avessero fatto un lavoro come il mio, dico faticoso onesto e possibilmente fatto bene, nessuno penserebbe a ridurne il prezzo per ragioni esterne. Io che sono nelle condizioni stesse di un muratore o di un falegname, perché debbo abbozzare con l'opera mia? Per le solite stupide idee italiane che il lavoro letterario non sia lavoro: sia contemplazione, visione, gingillia ideale; e lo scrittore non un operaio, ma un missionario, un apostolo, un prete, un tribuno, o un giocattolo, o il diavolo che si porti l'arcadia, la letteratura civile e la civiltà italiana. Io sto per l'economia sociale. [...]

Tale profonda serietà professionale è il dato di fondo di una personalità ricca di umori, non riducibile a un monolite, meno che mai a una dimensione provinciale, anzi genialmente aperta a scoperte e rivelazioni anche in territori non italiani: a volte incline ai mugugni o alle diatribe, ma spesso vitalisticamente solare. Che ne traducessero poesie in tedesco uomini come Theodor Mommsen (*Pianto antico*) e Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf (*Nella piazza di San Petronio*), significa pur qualcosa. Del resto, tempra di studioso sempre sincero

con se stesso, anzi consapevole fino in fondo della sua ambivalenza fra un istinto rabbiosamente libertario e il sapersi calare serenamente nella parte di uomo d'ordine: «Odiavo gl'impieghi, e sono impiegato regio...» (lettera a Louise Grace Bartolini del 5 novembre 1860). Non stupiscono, dunque, i suoi continui richiami a un'etica del lavoro e del sacrificio, specie nella accezione di un impegno costante per la scuola, nell'insegnamento: documenti gloriosi ne sono i tanti cartoni che nel suo archivio personale conservano i fogli preparatori delle sue lezioni o dei suoi saggi e libri. Dichiarava reiteratamente di essere non un "intellettuale" ma un «povero operaio della letteratura», e di fare «professione d'uomo», non «di poeta né di letterato» (lettera a un giornalista del 26 ottobre 1896), di essere anzi «professore per caso» (lettera del marzo 1869 a Giovanni Battista Sezanne). Forte la tentazione, in chi vi parla, di confessare come da lui ci venga un orgoglioso stimolo a difendere con tutte le forze, ancora oggi, il circolo virtuoso fra ricerca e didattica.

Un'etica che ci lascia anche un'eredità di equilibrio fra il moderno e l'antico, fra lo studio e l'impegno civile, fra la creatività più estrosa e una dedizione missionaria allo studio e alla trasmissione del sapere, fra la ferrea disciplina nel lavoro (non senza un'impavida assunzione di responsabilità in prima persona) e il gusto della buona tavola e del buon vino. In tale ammirevole equilibrio, potevano convivere col rispetto dei doveri verso la famiglia e verso le sue funzioni pubbliche anche le evasioni sentimentali o i turbini emotivi, come in una delle lettere a Lidia, quella del 19 luglio del 1878, dove all'attenuarsi della passione («di tempesta non si vive») fa riscontro un ardente ritorno «ai suoi studi severi di una volta». Frequente è del resto il caso che nell'amplessissimo carteggio con la Carolina Cristofori Piva si insinuino progetti e prove di lavoro, abbozzi di poesie, considerazioni di ordine culturale o politico. E tutto questo accanto a un'umanissima straziante gelosia, memore delle parole di Penelope nelle *Eroidi* di Ovidio: «Res est solliciti plena timoris amor». Ed è appunto nell'epistolario che la nostra tesi trova la conferma più piena: sono pagine che possono richiamare per felicità espressiva e intensità concettuale certi esiti dell'epistolario petrarchesco (e per certa voluttà nelle citazioni perfino gli *Essais* di Montaigne).

Mirabili, da questo punto di vista, le due lettere ad Adele Bergamini (su questo personaggio si veda la biografia del Biagini, specie pp. 408-9, 449, 460-1, 857, ma anche 420, 445, 453, 487-8, 512, 678), rispettivamente del 24 novembre 1881 e 27 gennaio 1882, che hanno in comune il luogo dove vennero scritte, il caffè dei Servi in Strada

Maggiore a Bologna, dove Carducci aveva fissato il suo «gabinetto per la corrispondenza». Qui, in successione, il supplizio dei violini martoriati dagli orbini (i suonatori ambulanti ciechi), il gusto delle sapide allusioni erudite, i richiami ai luoghi che videro le conversazioni tra il poeta e la bella signora romana, Monte Mario e la Certosa, lo scivolare da un argomento all'altro con la leggerezza (o meglio la *rêverie*) favorita da qualche buon bicchiere di cognac, fra temi malinconici e lieti. Così, nella prima:

[...] Carolina, dunque è il nome della Sua nipotina? Carolina! Nome per me triste. Quante donne ho conosciuto di questo nome sono morte anzi tempo, e furono infelici. No, veramente; tre o quattro morirono maturissime, ed erano delle donne solite, grandi chiacchieratrici. Ma a me ne rimangono forse nella memoria tre: una, mia parente, bonissima, angelica, a mano di un marito stupido e brutale; morta a 33 anni. Un'altra, vaghissima, ballerina, finita male; da me amata "quando de' miei fiorenti anni fuggiva La stagion prima". La terza dorme alla Certosa; e, quando la nebbia rigida ricuopre tutti i colli all'intorno, ho sempre paura che ella abbia freddo; tanto era delicata. Chi dice a Lei, signora Adele, che i morti non sentono anche sotterra? Quando la primavera fiorisce, essi forse danno un sussulto, e sentono il germinare della terra intorno le loro tombe e in mezzo alle ossa, e ripensano al sole. Oh che il sole benigno riscaldi un po' i poveri morti; poiché l'amor nostro non li riscalda di certo. Noi dimentichiamo così facilmente. Ella, non è vero? Crede in Dio e nell'anima immortale. Io non posso credere, particolarmente alla seconda. Ma penso sempre alla morte, e mi avvezzo a morire tutti i giorni più, perché oramai sono stanco di sperare dal mondo i grandi ideali della mia gioventù [...].

E nella seconda:

[...] Ma voi già non mi amate. Altrimenti vi direi come il solo premio ch'io chiedo per i molti nobili pensieri che ho gittato al mondo in versi e in prosa non sempre né in tutto ignobili è un bicchier di glorioso vino mesciuto dall'amicizia e un sorriso di bella donna. Tutto il resto che è? Dimani morremo. Morremo sul doloroso letto o fulminati all'improvviso dalla benefica dea inclinando il capo sur un libro d'Omero o di Dante, o su la ghigliottina o fucilati o impiccati dai tiranni del momento. Che importa, se avremo avuto l'amicizia dei buoni e il sorriso delle belle? Il sorriso, noti bene, signora Adele, il sorriso. Se non fosse pedanteria, le citerei una strofa d'Orazio [...].

Una riconferma che esiste anche un'etica della poesia, nel senso che essa può e anzi deve nutrirsi di cultura. Va, insomma, aggiornato

l'aforisma di Shelley: «I camaleonti vivono di luce e d'aria; / il cibo dei poeti è l'amore e la fama». Insomma, siamo ben al di là della pedanteria di un professore. Voglio dire che Carducci sembrerebbe preludere al "citazionismo" del post-moderno, consapevole che tutto è già stato detto: se non fosse qui in causa l'umore vitale di un uomo che si reinventava ogni giorno creativamente e che dava tutto se stesso ai rapporti di amicizia o di confidenza. Non a caso egli chiamava i suoi libri «compagni e aiutatori della faticosa mia vita» (lettera del 26 febbraio 1902 a Paola Pes di Villamarina), anzi «antichi compagni de' miei sogni e de' miei pensieri» (lettera del 1° gennaio 1906 a Margherita di Savoia).

In effetti il messaggio conclusivo che viene dalla sua opera è l'invito alla lettura come "conversazione" con gli spiriti del passato. È questo il grande mito del Rinascimento (la dialogicità della cultura) che ha il suo archetipo in Petrarca, suoi punti d'arrivo in Machiavelli, Serra e Montale, ma radici o ascendenze remote in Cicerone e Seneca: un tema su cui ci siamo soffermati in tanti, tra Bec e Brogsitter, Feo e chi vi parla. In una cultura lontana dalla *turris eburnea* e proiettata generosamente verso i più giovani rientra, dunque, anche questo supremo e disinteressato ideale dialogico, che va al di là dei secoli e rende contemporanei Carducci e Omero. Ciò sarà stranamente inattuale al giorno d'oggi, ma è forse l'unico modo o almeno il rimedio più sano per non divenire schiavi di una solitudine popolata di messaggi virtuali.

Un recupero della tradizione che non sia fine a se stesso, ma aiuti a capire meglio la modernità: che è il primo obbligo di un intellettuale che debba formare i suoi studenti e insieme parlare alle generazioni future. Grave errore, non privo di conseguenze, è ridurre un insegnamento a ciò che serve al presente (o che lo rispecchia), privilegiando l'oggi o gli oggidiani (così si diceva nel Seicento barocco), sostituendo *I promessi sposi* con l'ultimo *best-seller*. Occorre uscire dall'equivoco che solo ciò che interessa noi contemporanei (o rientra nell'orizzonte d'attesa delle masse) sia meritevole d'essere trasmesso ai giovani. Eschilo e Dante parlano a noi pur essendo lontani; e questa "conversazione" coi grandi spiriti del passato ci aiuta a comprendere meglio il presente. Uno dei miei maestri, Gianfranco Contini, studiava Dante accanto a Montale e a Gadda; analogamente, Aristofane e Virgilio ci aiutano a cogliere certi segreti di Pirandello e di Primo Levi. Tutto ciò non significa rinunciare alle nuove tecniche didattiche e ai nuovi strumenti informatici: basta non divenirne schiavi, basta evitare il rischio della bulimia di informazioni caotiche e non selettive.

Insomma, la mia proposta conclusiva è quella di sciogliere Carducci dalla statica definizione di «sacerdote delle lettere» (Serra) o di «sacerdote della libertà», come voleva Croce citato da Spadolini. Ricordiamo tutti il *Canto dell'amore*, del 1877 («Ell'è un'altra madonna, ell'è un'idea [...]» –, prima della chiusa straordinaria, col brindisi al «cittadino Mastai»); ma preferiamo prospettare oggi il nostro Carducci come modello di un'idea dinamica di cultura, nel segno di una moralità che è in primo luogo competenza professionale e armonia fra tradizione e innovazione: in altre parole, come si disse altra volta, all'insegna di un «conservatore eversivo». In questa tensione ideale risiede appunto quella che io definisco “etica della cultura”: con una vigorosa correzione di rotta, dalla religione delle lettere a una sorta di laica sacralità del quotidiano. Ma qui il discorso si farebbe più complesso: dunque, da rimandare ad altra sede.

ANNAMARIA PAVANO

INSEGNARE LETTERATURA, LEGGERE I CLASSICI.
PER UNA DIDATTICA SOSTENIBILE DELL'ANTICO

Il titolo scelto per queste brevi considerazioni nasce da due suggestioni: la prima non recentissima, ma fortemente presente, è costituita dal saggio pubblicato qualche anno fa da Donatella Puliga¹, nel quale la studiosa si interrogava sulla possibile attuazione, nella faticosa concretezza del *docere* – scolastico, universitario e postuniversitario – di una didattica dell'antico definita *sostenibile* in quanto in grado di consentire la fruizione del patrimonio classico da parte dell'attuale generazione senza ledere i diritti delle generazioni future: una didattica quindi che, prendendo le distanze dalla semplicistica perentorietà del *rem tene verba sequuntur* quanto da modalità autoreferenziali avulse dalla specificità dei contenuti disciplinari, si mantenesse equidistante in pari tempo dalla banalizzazione pseudo-attualizzante quanto da forme di iperspecialismo, eccessivamente settoriali; la seconda, vicinissima nel tempo, è maturata con gli incontri su *Scritture e letture* recentemente promossi a Catania dall'ADISD (Associazione degli Italianisti – Sezione didattica) nel segno di un'interazione dialogica fra università e scuola; i contributi degli italianisti di diverse sedi universitarie e le proposte didattiche dei docenti di scuola secondaria che hanno partecipato sono stati raccolti in un volume di imminente pubblicazione² con un'introduzione di Andrea Manganaro intitolata, appunto, *Insegnare letteratura: novella e racconto*, che ho potuto leggere grazie alla cortesia dell'Autore, e da cui vorrei prendere le mosse per alcune considerazioni più specificamente rivolte al settore dell'antichistica.

Le pagine di Andrea Manganaro costituiscono una lucida riflessio-

¹ D. Puliga, *Percorsi della cultura latina. Per una didattica sostenibile*, Roma, Carocci 2003.

² *Scritture e letture: novella e racconto*, a c. di A. Manganaro, Acireale-Roma, Bonanno 2009.

ne sulla responsabilità pedagogica, culturale e civile, dell'insegnare letteratura, nonché sulle difficoltà che accompagnano il duplice dialogo che, in ambiti diversi, il docente e studioso di letteratura intreccia con il testo e con i lettori del testo (non a caso in apertura è citato il recente *pamphlet* di Todorov, *La letteratura in pericolo*); difficoltà che sul versante dell'impegno didattico vengono nitidamente individuate da A.M. nell'interazione con un pubblico non specialistico, scolastico o universitario, non sempre interessato, bisognoso sovente di motivazioni; motivazioni che, aggiungerei, per lo studio dell'antichistica appaiono, specie all'inizio della secondaria superiore, non facili, ma certamente urgenti per l'ulteriore ostacolo rappresentato dalla lingua, per il dilatarsi di una distanza che non è solo cronologica; e la cui ricerca per molti docenti si traduce nella sconsolata ammissione di una marginalità³ e non significatività della cultura classica e del loro stesso ruolo, o in quell'angoscioso smarrimento, nella ricerca di una motivazione per sé, che Maria Corti ha così efficacemente descritto ne "La sconosciuta"⁴.

Motivare, dunque.

Nella quotidianità didattica il docente esprime in forme molteplici (che non costituiscono tuttavia l'oggetto della nostra conversazione) la propria attenzione per l'aspetto della motivazione, attenzione che trova nella proposta del testo alla classe uno dei suoi momenti più significativi, specie all'interno di un percorso con tappe e obiettivi condivisi (il *foedus* didattico esige trasparenza): quando il docente media il testo al suo pubblico di ascoltatori/lettori, restituisce al testo la sua stessa voce, si fa strumento e cassa di risonanza del testo stesso (così come nell'antica Grecia la lettura ad alta voce faceva *rivivere* il testo scritto⁵), motivando cioè *alla lettura* dei testi (mi si perdoni l'ovvietà) *attraverso la lettura stessa*, attraverso il piacere dell'ascolto in primo luogo, l'impegno esegetico poi: è necessario quindi interrogare il testo "con umiltà e illimitata scrupolosità" e contestualizzarlo "aggiornando continuamente il quadro sincronico-diacronico generale entro cui è immerso e per cui vive"⁶. Su un piano operativo il rico-

³ E tuttavia, sulla *marginalità* dell'insegnante, potenzialmente rappresentativa di altre marginalità presenti nella scena mondiale, e sul ruolo dei lavoratori della conoscenza, "come specialisti della liminarietà", si vedano le considerazioni di R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi* (<http://www.griseldaonline.it/adi/luperini.htm>).

⁴ M. Corti, *Il canto delle sirene*, Milano, Bompiani 1989.

⁵ Vd. J. Svenbro, *Storia della lettura nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza 1991.

⁶ N. Mineo, *Della letteratura, della critica e dello studio storico della lettera-*

noscimento di 'questa' centralità del testo nell'approccio al mondo greco-latino dovrebbe esprimersi in un'offerta, ampia e costante, di testi in originale e in traduzione: tanto più ampia l'offerta in traduzione quanto minore l'età (e con essa le competenze interpretative) degli studenti: privare, ad esempio, gli studenti del biennio ginnasiale della lettura, inevitabilmente in traduzione nella maggior parte dei casi, di testi esemplari⁷ della letteratura greca e latina, che donerebbero ben altro respiro allo svolgimento dei programmi di tutte le materie letterarie (nella prassi scolastica solo la lettura dell'epos può dirsi realmente consolidata), significa restringere ad un'ottica di angusto grammatikalismo quello che invece dovrebbe e potrebbe essere il segmento iniziale di studio della *civiltà* greca e latina. La progressiva conquista della conoscenza linguistica e della competenza interpretativa, anche nei momenti di oggettiva difficoltà di tale percorso, acquisterebbe senso diverso⁸, si proietterebbe entro ben altro orizzonte d'attesa, pur finendo con l'accompagnarsi, negli allievi più consapevoli, ad una progressiva e sempre più nitida percezione dei limiti del tradurre⁹.

tura, in "Forme e Storia". Studi in ricordo di Gaetano Compagnino, a c. di A. Manganaro, Soveria Mannelli, Rubbettino 2008, tomo II, p. 726 ("Le forme e la storia", n. s. I, 2008, 1-2).

⁷ Uso il termine non senza esitazione: spero risulti chiara dalle righe successive la mia posizione in proposito.

⁸ Se è vero che *puellae* e *deae* sono inevitabili (per quanto rapidamente stucchevoli) nella fase iniziale dello studio della lingua, è anche vero che la *gratificazione* di un approccio a testi originali, letterari e non, dovrebbe essere offerta quanto prima possibile. Ad esempio, nella lettura, in traduzione, dell'episodio di Polifemo ad una classe ginnasiale, la proposta dei soli vv. 403-412 in originale (anche con una traduzione interlineare), accentua la godibilità della vicenda, rivelando un *duplice* inganno, perché alla famosa trappola del nome Nessuno, con cui il Ciclope stoltamente si autoaccusa, si aggiunge la felice ambiguità dei vv. sopracitati in cui *me tis*, che rimanda al *falsum nomen* di Ulisse rimanda anche (ciò che era chiaro al pubblico di ascoltatori del poema, ma che in traduzione inevitabilmente si perde) alla *metis*, intelligenza, che Ulisse esemplarmente rappresenta nello scontro con Polifemo, ferocemente *hybristes* nella sua negazione di un valore fondante della civiltà greca quale la *xenia*.

⁹ Per una ridefinizione del concetto di traduzione scolastica si veda M. Aschei, *L'insegnamento della "tecnica della traduzione" dei testi letterari latini: tappe di un lavoro didattico per un triennio liceale*, http://www.istruzione.Lombardia.it/conv/borse_03_04/relazione_aschei.pdf): "... la mia personale esperienza di traduttore e la mia consapevolezza teorica mi hanno portato a tenere ben fermo che, essendo la traduzione una prassi di negoziazione e di *problem solving*, il cui esito finale è al vertice di un processo rigoroso di ricerca culturale e linguistica, essa presuppone

Leggere i classici, dunque: ma da quale angolazione? Se è vero che ogni lettore, come affermava Proust, legge se stesso, un'incauta assolutizzazione di tale concetto rischia di tradursi, specie per lettori molto giovani, in una ricerca spasmodica di rispecchiamento (rischio, temo, particolarmente presente per una generazione abituata all'autorispecchiamento narcisistico nella dimensione del web): sul piano didattico, assecondare senza correttivi questa richiesta¹⁰, pur in nome di una comprensibile *captatio benevolentiae*, espone ai rischi di percorrere la strada di una maldestra sovrapposizione di passato e presente, con la conseguente eliminazione di autori e temi non riconducibili a tale schema e, soprattutto, con un prevedibile effetto di amplificazione di quel provincialismo di tempo, che assolutizzando il presente, ignorando passato e futuro, ci rende infinitamente più soli.

“Conoscere storicamente”, allora¹¹: sia la dimensione prettamente linguistica¹² sia quella letteraria della civiltà greco-latina attraverso la lettura dei testi, non per ritrovare in quella civiltà la norma, ma, semmai, nella pregnante definizione di Zielinsky, il germe, un modello sempre operante proprio perché sempre reinterpretato.

Ripercorrere dunque la distanza che ci separa dagli antichi per

strumenti decisamente fuori della portata di studenti di liceo, mentre l'addestramento ad essa consente acquisizioni cognitive elevate e altamente riconvertibili”. Il lavoro della Aschei, che si è svolto all'interno delle due istituzioni dell'Università degli Studi di Pavia e dell'IRRE della Lombardia, mi sembra un'esemplare dimostrazione della proficuità dell'interazione dialogica fra scuola e università.

¹⁰ “La lettura proiettiva è un atto automatico, tautologico in quanto riduce quel formidabile strumento conoscitivo che è il testo letterario a mera conferma del vissuto e della cultura del lettore, senza alcun valore di apertura di orizzonti nuovi, senza alcun significato di storia” così F. Piazza, in R. Tosi-F. Piazza-F. Ferrari, *Il ramo d'alloro. Storia della letteratura, antologia e autori della lingua greca*, Bologna, Cappelli Editore 2004, *Guida per il docente*, p. 2

¹¹ Come ha scritto N. Mineo, *art. cit.*, p. 722, e come ha per anni insegnato a generazioni di futuri docenti.

¹² È necessario cercare di fare percepire progressivamente agli studenti la relazione, l'interazione della lingua con la storia, secondo la lezione di Alfonso Traina, la possibilità di un approccio diacronico accanto a quello sincronico; si pensi, ad esempio, all'*urbanitas* come corrispettivo linguistico dell'accentramento politico; o ancora al carattere centripeto della sintassi nel latino repubblicano e augusteo e alla progressiva attenuazione di tale carattere nel passaggio dalla *sententia* senecana al *verbum* frontoniano, attenuazione in qualche misura parallela allo sfaldarsi delle strutture di potere.

conoscere un'identità che certo è anche nostra, ma, nello stesso tempo, è indubbiamente altra e, attraverso questa scelta, (ri)educare alla percezione della profondità e complessità della storia una generazione sempre più incline alla linearità paratattica e non solo sul piano espressivo¹³.

La scoperta di un'alterità comporta peraltro una necessità di ascolto, tanto più attenta se l'altro usa un'altra lingua¹⁴, tanto più accurata in ragione della ricca e stratificata complessità del messaggio, tanto più costruttiva quanto più consapevole e nutrita di strumenti critici (e tanto più utile in una generazione abituata alla comunicazione, spesso ristretta e omologata, dei blog): può e deve tradursi nella scoperta della complessità del reale¹⁵, e di una possibile interazione critica e costruttiva con essa¹⁶.

“Evocare l'altro da sé che è dentro di noi (il “classico”) può allora essere un passo essenziale per intendere le alterità che sono fuori di noi (le altre culture)”, come scrive Salvatore Settis nelle pagine conclusive di *Futuro del classico*, quelle stesse in cui sottolinea energicamente la necessità di elaborare alcuni principi ispiratori di un nuovo statuto degli studi classici, ispirato una concezione unitaria delle scienze dell'antichità, che permetta di superare “l'eccessiva segmentazione interna alle discipline classicistiche, una frammentazione di intenti e

¹³ D'altronde, anche la constatazione della coesistenza nella realtà scolastica di due approcci cognitivi (per immersione, per astrazione) così diversi può aprirsi alla riflessione sul divenire storico, sulla propria identità e sul confronto con l'altro, vd. A. Pavano, *Informatica e discipline umanistiche fra conflitto e integrazione*, “Orpheus” n.s. 23, 2002, pp. 165-181.

¹⁴ I. Dionigi, *La traduzione, luogo del dialogo e dell'incontro con l'altro*, <http://www2.classics.unibo.it/Permanenza/Rassegnastampa/Immagini/cs4.htm>; cito l'uno nel molteplice, data la straordinaria ricchezza di suggestioni che offre il sito del Centro Studi La permanenza del Classico, di cui Ivano Dionigi è direttore.

¹⁵ “La *forma mentis* che consegue alla licealità classica non è un modello di correttezza ed esclusività interpretativa, un ideale di perfezione educativa caratterizzato da una insuperabile completezza, ma un paradigma aperto di inesauribile capacità ermeneutica e principio di automodificabilità”, così S. Quaglia, *Le discipline classiche come paradigma della complessità*, in *Comprendere e comunicare l'antico*, Atti del Seminario Nazionale sulla licealità classica, Liceo Ginnasio Scipione Maffei, Verona 12-14 Ottobre 2005, Quaderni MIUR n. 7, Verona-Roma 2006, pp. 61-77.

¹⁶ È davvero necessario ricordare cosa significhi la conquista del discorso, parlato e scritto – alla cui costruzione i classici danno un contributo insostituibile – ai fini dell'educazione alla socialità, all'affettività?

di obiettivi che impedisce spesso di riconoscere la progressiva marginalizzazione degli studi classici nel mondo contemporaneo”¹⁷. Tre gli ambiti d’indagine proposti, strettamente correlati: il classico come piattaforma d’origine dell’Europa moderna, purché con piena coscienza del suo iterato morire e rinascere, che conferisce, secondo l’intuizione di Howald, alla storia culturale europea la sua particolare forma ritmica; l’età classica greco-romana come gigantesco esperimento di globalizzazione e territorio privilegiato di confronto fra le culture dell’antichità; infine il classico come chiave d’accesso privilegiata a un ancor più vasto confronto con culture altre, anche contemporanee, proprio perché momento privilegiato di confronto e di interscambio.

“Tutte le età sono di transizione, ma a poche ne è toccata una coscienza più viva che a noi”, ha scritto GianBiagio Conte in *Identità storica e confronto culturale: dieci punti sulla tradizione umanistica europea*¹⁸: in queste pagine (in cui la lettura delle rinascite del classico, ricorrenti ciclicamente, ma sempre diverse, evidenzia di queste l’andamento spiraliforme) si coglie l’invito ad accettare la trasformazione in atto, a interagire con essa grazie a quella chiave di lettura privilegiata che è data dai classici e da una scienza dell’antichità concepita come scienza di incontri e di trasformazioni.

L’identità, osserva lo studioso, “non è qualche cosa di dato o di naturalistico, è bensì il lavoro (la trasformazione) che facciamo per mantenere noi stessi... Noi permaniamo soltanto trasformandoci”; analogamente “l’identità dell’Occidente già composta di tanti fili intrecciati (già plurima, già plurale), si conferma soltanto rinnovandosi”¹⁹.

¹⁷ S. Settis, *Futuro del classico*, Torino, Giulio Einaudi Editore 2004, p. 118-120.

¹⁸ In *La cultura classica nel terzo millennio-Humanities in the Third Millennium*, Tavola rotonda, Trento 26 gennaio 2000, “Lexis” 18, 2000, 18 (lexisonline.eu/images/archivio/numero18/tavola_rotonda.pdf) poi in *Essere e divenire del classico*, a c. di U. Cardinale, Atti del Convegno internazionale *La classicità come identità plurale della nuova Europa* (Torino_Ivrea 21-23 Ottobre 2003), Torino, UTET 2006. Alle pagine di Conte, lette prima della pubblicazione, rinvia Settis, nella parte conclusiva di *Futuro del classico*.

¹⁹ Idem, *ibidem*.

GIUSEPPE PEZZINO

IL GIOVANE CROCE LETTORE DI MARX

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento, quando s'avvertivano sempre più i segni d'insofferenza verso un positivismo ormai troppo invadente, che aveva finito con l'occupare settori quali, ad esempio, l'arte, la filosofia e la storia, con metodologie adatte solo alle scienze naturali, era ben chiaro il fallimento del grandioso progetto positivistico contro ogni metafisica. Nato dalla giusta esigenza di fornire un'adeguata soluzione ai problemi ereditati dalla filosofia idealistica ottocentesca, il positivismo aveva invece preteso di appiattire ogni questione sul terreno del mero empirismo, trasformando purtroppo quello che doveva essere un metodo di ricerca in una rinnovata e più greve Metafisica della Natura.

Su questo terreno di reazione alle degenerazioni positivistiche si muove l'ancor ventisettenne Benedetto Croce con *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, una *Memoria* letta all'Accademia Pontaniana di Napoli nel 1893. Ormai conclusa l'esperienza erudita, che dal 1886 al 1892 lo aveva visto affinare strumenti di ricerca e conferire una solida disciplina ai suoi studi, Croce avverte ora i limiti di un lavoro troppo estrinseco e troppo erudito¹. Da qui il giovanile progetto crociano di abbandonare la *cronaca* per la *storia*, di uscir dall'angusto impianto della storia municipale, per innalzarsi alla storia nazionale, alla storia morale – come indistintamente avverte in

¹ «Di gran lunga più efficace – scriverà a tal proposito Croce – fu pel mio svolgimento spirituale l'aspetto negativo di quei lavori, perché debbo ad essi, alla foga con la quale in quegli anni mi buttai su aneddoti e curiosità ed erudizioni, alla sazietà che mi procurarono e al disgusto lasciandomi da quella sazietà, se in me prese vigore il sentimento, rincantucciato ma non spento nell'animo, che la scienza dovesse aver forma e valore ben diverso da quelle estrinseche esercitazioni erudite e letterarie, e che *nisi utile est quod facimus, stulta est gloria*» (B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, in *Etica e politica*, Bari 1973, p. 326).

quel momento – di quel che di nobile c'era stato nella vita spirituale italiana, dal Rinascimento in poi. Fin troppo chiaro, a questo punto, l'influsso di Francesco De Sanctis, e soprattutto di quel modo tipicamente desanctisiano di fare e d'intendere la storia della letteratura italiana. Invero, è specialmente De Sanctis che pone al giovane Croce quel problema della natura stessa dell'arte e della storia, che sbocca nella *Memoria* del 1893.

L'indagine estetica del giovane Croce s'intreccia così con il tema della storia; e si apre quindi all'influenza dello storicismo tedesco. Nasce da qui il provocatorio *aut aut* di Croce nel 1893: «O si fa scienza, dunque, o si fa arte. Sempre che si assume il particolare sotto il generale, si fa scienza; sempre che si rappresenta il particolare come tale, si fa arte»².

Ma, qual è la collocazione della storia rispetto a questo *aut aut* crociano? La storia è scienza, e non già arte, avevano sostenuto pensatori come Droysen e Bernheim³. Ma Croce ribatte, sostenendo che il rifiuto di considerare la storiografia come una produzione artistica è giustificato solo quando si abbia esclusiva attenzione verso le tre erronee teorie estetiche del sensualismo, del razionalismo e del formalismo. Se invece si considera il bello come manifestazione o rappresentazione sensibile dell'Idea, allora si perverrà ad un nuovo concetto di arte (estetica dell'idealismo concreto) come rappresentazione della realtà: «Tenendoci stretti a questo concetto dell'arte, considerandola cioè come rappresentazione della realtà, è evidente che cadono la maggior parte delle ragioni, per le quali molti si rifiutano, scandalizzati, ad ammettere che la storiografia sia produzione artistica»⁴.

Ma, la rappresentazione della realtà, che ci fornisce la storia, può essere propriamente considerata come *scienza*? A questo punto, Croce concentra la sua critica su quello che allora sembrava il tratto più sicuro del fronte avversario: l'identità di storiografia e di scienza. Posta, infatti, la differenza fra la conoscenza genericamente intesa e la scienza, fra *Wissen* e *Wissenschaft*, se ne deduce che quest'ultima elabora concetti e tende costantemente al generale. Persino la filosofia è qui considerata herbartianamente da Croce come la «scienza

² B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, in *Primi Saggi*, Bari 1951, p. 23.

³ Cfr. J. G. Droysen, *Grundriss der Historik*, Leipzig 1882; e E. Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, Leipzig 1889.

⁴ B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, cit., p. 15.

somma», che lavora sui concetti rimasti confusi e contraddittori nelle scienze particolari: «Dove non è formazione di concetti, non è scienza. La filosofia stessa, somma tra le scienze – se pur le scienze hanno tra loro gerarchia – non è, secondo la bella definizione herbartiana, se non l'elaborazione dei concetti che le scienze particolari lasciano confusi e tra loro contraddittori»⁵.

A che cosa mira, invece, la storia? Qual è il suo oggetto di scienza? Per Bernheim, nel suo *Manuale del metodo storico*, la storia è chiaramente la «scienza dello svolgimento»⁶. Per Croce, al contrario, la storia non ci dà scienza dello svolgimento, bensì espone i fatti dello svolgimento. Essa, la storia, non è diretta *ad demonstrandum*, ma *ad narrandum*. Altro è la scienza, che ci dà astrazioni logiche e mira al generale e alla legge; altro ancora è la storia che – come sostiene Croce, rifacendosi a Lazarus⁷ – espone fatti individuali e concreti.

Senza dubbio, Croce non esclude che la «materia storica» possa originare una filosofia della storia, la quale pretende di presentarsi come scienza; ma la storiografia in sé non è scienza: «Ora, noi abbiamo visto che la storiografia non elabora concetti, ma riproduce il particolare nella sua concretezza; e perciò le abbiamo negato i caratteri della scienza. È dunque facile conseguenza, è sillogismo in tutta regola, concludere: che, se la storia non è scienza, dev'essere arte»⁸.

Torniamo, pertanto, all'*aut aut* crociano: o scienza, o arte; e la storia, se non è scienza, non può che essere arte. Ma, forse che la storia può esser confusa con le altre opere d'arte? A questo punto, come prima era accaduto per la negazione della scientificità della storia, Croce si ricollega ancora a Lazarus, il quale distingue l'attività del poeta da quella dello storico. Per Lazarus, infatti, il poeta e lo storico guardano entrambi ai dati empirici, e non alle astrazioni generalizzanti; ma il primo è guidato dal principio del «collegamento estetico», laddove il secondo ubbidisce anche al principio della «causalità reale»⁹. Sicché Croce, avendo tale punto di riferimento, può così distinguere: «La storia, rispetto alle altre produzioni dell'arte, si occupa dello storicamente interessante; ossia non di ciò ch'è possibile, ma di ciò ch'è realmente accaduto. E sta al complesso della

⁵ Ivi, p. 16.

⁶ E. Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, Leipzig 1889, cap. I, § 1.

⁷ M. Lazarus, *Ueber die Ideen in der Geschichte*, Berlin 1872, p. 21 sgg.

⁸ B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, cit., p. 24.

⁹ M. Lazarus, *Ueber die Ideen in der Geschichte*, cit., p. 9 sgg.

produzione dell'arte come la parte al tutto; sta come la rappresentazione del realmente accaduto a quella del possibile»¹⁰.

A questo punto bisogna dire che la riduzione crociana della storia non può essere considerata come una mera esercitazione accademica di un giovane erudito. Senza dubbio, quella *Memoria* presenta innegabili limiti ed incertezze. La filosofia, ad esempio, non viene chiaramente distinta dalle scienze, perché non si va a fondo nella definizione del concetto filosofico, rispetto all'astratta generalizzazione e alla formulazione di leggi scientifiche. Tale incertezza si ripercuote inevitabilmente sulla stessa posizione che Croce assume, in quel tempo, a proposito della filosofia della storia. Se la filosofia, infatti, è da considerare scienza, in tal caso la filosofia della storia si configura come ricerca scientifica, che ha per suo oggetto la materia storica. Se, invece, la filosofia non è scienza; vuol dire allora che la filosofia della storia, non essendo storia-arte né scienza dei fatti storici, si riduce ad esercizio metafisico sulla storia.

«Accanto alla storia – sostiene Croce – ossia alla storiografia, si è andata formando una scienza, che ha preso nome di «filosofia della storia». Sorta dapprima come ricerca delle leggi e del significato della storia (Vico, Herder), restrinse quasi esclusivamente all'ultima di queste due ricerche le sue speculazioni nella filosofia idealistica, e si confuse con la storia universale narrata filosoficamente. L'opera classica, di tal genere, e madre di molte altre simili, è la *Filosofia della storia* dello Hegel»¹¹.

Croce ammette, dunque, l'esistenza di una filosofia della storia da distinguere, si badi bene, dalla storiografia. Egli critica, infatti, il tentativo operato da Buckle con la *History of Civilisation in England*, teso a fare della storiografia una scienza, e che invece si riduce ad «una serie di storie di Spagna, Scozia, Inghilterra, Francia, ecc., riportate a cause generali, da lui escogitate in modo assai superficiale e paradossale»¹². E non a caso, volendo sottolineare i rischi di un'arbitraria immissione di leggi e cause generali nella storiografia, Croce riprende la critica di Droysen a Buckle. Critica che mette in risalto il rischio di negare la libertà umana, come conseguenza di siffatte teorie che cercano di fissare leggi nel corso storico.

Ma il punto è un altro: resta cioè insoluto il problema della filo-

¹⁰ B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, cit., p. 35.

¹¹ Ivi, pp. 21-2.

¹² Ivi, p. 20, nota n. 2.

sofia della storia. Anche perché Croce è messo alle strette da una questione che presenta due facce: quella idealistica; e quella positivista. Una cosa è, infatti, la filosofia della storia di matrice idealistica, che mira alla ricerca del significato storico nello svolgimento dell'Idea; altra cosa è, invece, quella positivista, che presume di cogliere vere e proprie leggi storiche.

La verità è che, a monte di tale questione, non si è ancora delineata in Croce la distinzione fra scienza e filosofia. Si può dire, anzi, che nel giovane Croce non regge più solidamente la fusione positivista di quei due termini; ma non c'è ancora la loro netta distinzione. Prova ne sia che, quando si appresta a giudicare la filosofia della storia di matrice hegeliana, egli distingue scienza e filosofia, per quel che di non scientifico e di metafisico è dato riscontrare in quest'ultima, quando essa s'accosta alla considerazione storica.

E se, nella *Memoria* del '93, Croce rischia d'essere erroneamente frainteso sul concetto idealistico di filosofia della storia, per un certo suo hegelismo estetico derivato dalle teorie di De Sanctis e di Hartmann; egli stesso avrà cura di fugare ogni equivoco un anno dopo, quando, sollecitato dalle critiche rivolte alla sua *Memoria*, prenderà le distanze da Hegel e ridurrà la filosofia della storia a metafisica.

«Dello Hegel – dirà allora Croce – accolgo solamente, ma ancora col beneficio dell'inventario, le dottrine estetiche [...] Comunque, sarà legittima la domanda, che lo Hegel si propose non certo per primo, sul significato della storia; ma essa, in ogni caso, appartiene non più alla storia, sibbene alla Filosofia della storia. Raccontare per quale processo di fatti sorse il moto liberale e unitario italiano, che si coronò con gli avvenimenti del 1859-70, ecco un tema di storia. Ricercare il significato di questo fatto nello svolgimento dell'Idea o del disegno di Dio, ecco un problema di Filosofia della storia. Al primo tema si risponderà raccontando [...] Al secondo, con una ricerca, che menerà forse alla conseguenza che il problema proposto è insolubile, perché esce fuori dell'esperienza; ma ancorché la conseguenza sia quella, affermativa, la nuova ricerca non è più da narratori ma da speculativi, non più da storici ma da filosofi, anzi da metafisici»¹³.

In ogni caso, Croce nega che la filosofia della storia possa costi-

¹³ B. Croce, *Noterelle polemiche*, lette nel 1894 all'Accademia Pontaniana di Napoli, in *Primi Saggi*, cit., pp. 54-5.

tuire un «vero organismo scientifico», anche quando sia stata abbandonata la vecchia pretesa metafisica di cogliere un disegno prestabilito al di sopra dei fatti storici. Difatti, tornando sulla questione nel 1895, egli ammette che la fortunata polemica contro la filosofia della storia di matrice hegeliana abbia posto certamente tre gruppi di questioni, che possono a volte definirsi scientifiche, ma che giammai costituiscono una filosofia della storia *come organismo scientifico*¹⁴.

Il primo gruppo, secondo Croce, è dato dalle questioni riguardanti il significato della storia. Tale gruppo può rientrare o nell'ambito religioso-metafisico, quando si ammette un significato nella storia; oppure in quello della teoria della conoscenza, quando si nega quel significato, e si sostiene invece che non è possibile alcuna conoscenza al di là dell'esperienza. In ambedue i casi, la filosofia della storia non acquisisce una sua autonomia scientifica.

Lo stesso vale per il secondo gruppo di questioni, che riguardano la ricerca di «leggi storiche». Tale ricerca, infatti, non sarebbe altro che la storia dell'uomo, come individuo e come essere sociale: «La vita storica è la vita stessa umana, individuale e sociale, e la conoscenza dei suoi concetti o principi o condizioni o leggi non può essere se non la scienza dell'uomo in quanto individuo e in quanto essere sociale; e la filosofia della storia, presa in tal senso, si scioglierebbe nella ricerca delle leggi che reggono la vita fisica, individuale e sociale dell'uomo, e rientrerebbe nelle varie discipline della natura e dello spirito, che a ciò intendono»¹⁵.

E, anche quando si volesse escludere la vita puramente individuale dall'oggetto della scienza delle leggi storiche, lasciando soltanto la vita sociale e politica, per Croce, la filosofia della storia, così intesa, non riuscirebbe lo stesso a costituire un organismo scientifico, perché ricadrebbe nella sociologia: «E anche se si prendesse la storia in senso stretto, escludendone la vita puramente fisica o puramente individuale, la filosofia della storia, in quanto scienza delle leggi storiche, non potrebbe essere se non il gruppo delle scienze sociali e politiche, che nel loro complesso si vengono ora chiamando "Sociologia"»¹⁶.

Uguale procedimento Croce adotta per il terzo gruppo di ricerche, che potrebbe essere denominato Filosofia della storiografia, anziché

¹⁴ B. Croce, *Intorno alla filosofia della storia*, in *Primi Saggi*, cit., pp. 67-8.

¹⁵ Ivi, p. 69.

¹⁶ Ivi, pp. 69-70.

Filosofia della storia, dato che riguarda problemi di metodica storica, il modo di pensare e di narrare la storia. A parte la distinzione, resta comunque il fatto che nemmeno questo terzo gruppo raggiunge lo scopo di costituire un autonomo organismo scientifico, giacché esso, come qualsiasi altro tipo di ricerca sul carattere della storiografia, è da collocare nell'ambito della teoria della conoscenza.

Insomma, pur ammettendo il carattere scientifico di ogni singolo gruppo delle ricerche sopra indicate, Croce nega alla filosofia della storia la possibilità di essere una "scienza speciale": «Ai tre gruppi fin qui determinati viene circoscritto, negli ultimi anni (come può vedersi dai lavori del Labriola, del Simmel, del Bernheim e di altri) il vecchio nome di filosofia della storia, che è così riempito di nuovo contenuto. Ma, con questo uso terminologico, si è poi creata una scienza? La Filosofia della storia, così intesa, risponde a un problema determinato? A me non pare che essa, nella nuova accezione, possa formare un vero organismo scientifico [...] Concedendo, dunque, il carattere critico e scientifico delle ricerche di sopra ricordate, non sapremmo, per altro, risolverci a foggia con esse una scienza speciale col nome di "Filosofia della storia". Che la Filosofia della storia, nel senso odierno, non componga organismo scientifico, è stato più o meno espressamente riconosciuto da coloro che hanno, di recente, trattato della scienza storica»¹⁷.

Senza dubbio, la *Memoria* del '93 lascia insoluto il problema del rapporto fra filosofia e storia, giacché il concetto di una storia diretta *ad narrandum* è ancora quello di una storiografia che non giudica i fatti, e che non giustifica il suo essere «rappresentazione estetica del reale». Nondimeno, negli anni 1893-95 emergono già alcuni punti fondamentali, che sorreggeranno il successivo svolgimento del pensiero crociano. Il rifiuto di ogni tipo di filosofia della storia, ad esempio, persisterà costante in Croce, contro le varie tentazioni dualistiche e contro ogni concezione mirante a negare la libertà nello svolgimento storico: «Come le religioni, – dirà Croce, nella *Storia come pensiero e come azione* – le filosofie della storia tendono a farsi trascendenti e portano con sé le cattive conseguenze dell'etica trascendente, dal più al meno materiale e materialistica»¹⁸.

Con la stessa riduzione della storia a genere di produzione artistica, il giovane Croce riesce, inoltre, a conseguire due obiettivi: da un

¹⁷ Ivi.

¹⁸ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari 1954, p. 144.

canto, liberare l'arte da ogni inquinamento sensistico, che l'aveva ridotta a fosco riflesso del piacere e dell'utile; dall'altro, sottrarre la storiografia allo schematismo sociologico che, nella pretesa di fondare una storia come «scienza positiva e naturale», l'aveva invece precipitata nel determinismo e nell'astrazione¹⁹. E la teoria della storia, che pur troverà diversa definizione in futuro, manifesta sin d'ora una delle caratteristiche principali a cui Croce non rinuncerà mai: quella dell'individualità delle opere. Giacché nell'individualità, «nella nostra presente passione, nella nostra verità, nella nostra volontà ed azione, è tutta intera la realtà [...] L'atto nostro individuale è ciò che solo è effettuale, e nel quale di continuo, come il mitico gigante nel toccare la terra, ripigliamo il nostro vigore»²⁰.

Nell'aprile del 1895 è Antonio Labriola a suscitare in Croce interessi nuovi e inaspettati, inviandogli il manoscritto *In memoria del Manifesto dei comunisti*. I problemi sulla natura dell'economia e della storia, nonché quelli incentrati sul loro rapporto, occupano allora tutto l'interesse di Croce e gli fanno sospendere ogni precedente ricerca sul Seicento. Le tesi di Labriola lo affascinano. Questi, opponendosi alla dominante lettura positivistica del pensiero di Marx, privilegia l'*umanesimo* che caratterizza l'economia marxiana e ridefinisce il concetto di storia e di materia. Non più positivisticamente intesa, ora la «natura» viene considerata da Labriola «obiettivazione» dei rapporti fra soggetti storici reali, ossia gli uomini positivamente operanti in determinate situazioni sociali²¹.

La dottrina labriolana, che «naturalizza» la storia, costituisce chiaramente un duro colpo contro il deterministico concetto di natura dei positivisti. Ma tale dottrina si rivolge criticamente anche contro lo storicismo hegeliano, giacché considera la storia – secondo la critica di Marx ad Hegel – come prodotto della prassi umana, rivendicandone così l'esigenza di concretezza e di individualità.

Il pensiero marxiano, «ultima e definitiva filosofia della storia» secondo Labriola, supera dunque lo schematismo aprioristico degli hegeliani e dei positivisti. E qui si colloca il punto di raccordo fra

¹⁹ Sul rapporto arte-storia nel giovane Croce, cfr. M. Corsi, *Le origini del pensiero di B. Croce*, Firenze 1951; e C. Boulay, *B. Croce jusqu'en 1911. Trente ans de vie intellectuelle*, Genève 1981.

²⁰ B. Croce, *Encomio dell'individualità*, in *Discorsi di varia filosofia*, I, Bari 1945, pp. 161-2.

²¹ Cfr. A. Labriola, *La concezione materialistica della storia*, Bari 1947, p. 137.

Labriola e Croce. Un Croce che, già nel 1894, rintuzzando le critiche del Mariano alla sua *Memoria* sulla storia, aveva criticato l'Hegel filosofo della storia, identificando, con un processo piuttosto sommario, il divenire hegeliano con l'evoluzione positivistica²².

E ad un anno di distanza, nel 1895, la sua avversione per la filosofia della storia si manifesta non solo sul piano logico, ma anche su quello etico: «L'asserzione di un disegno prestabilito nella storia condurrebbe logicamente al fatalismo, all'accomodantismo e alla individuale neghittosità [...] La storia la facciamo noi stessi, tenendo conto, certo, delle condizioni obiettive nelle quali ci troviamo, ma coi nostri sforzi, con le nostre sofferenze, senza che ci sia consentito scaricare questo fardello sulle spalle di Dio e dell'Idea»²³.

È questo un indizio abbastanza importante. Da quel momento, Croce accosterà sempre più i problemi di logica e di metodologia a quelli della morale e dell'economia. Difatti, nel saggio del 1896 *Sulla forma scientifica del materialismo storico*, egli prenderà lo spunto dalle teorie del Labriola per portare alle estreme conseguenze il discorso sulla filosofia della storia: questa è, in sé e per sé, un ibrido che sta malamente fra la metafisica e la storiografia; perciò la stessa definizione che Labriola fornisce del materialismo storico come «ultima e definitiva filosofia della storia», diversa da quelle tradizionali, rimane incerta a metà strada e non lo soddisfa. «Il materialismo storico non è, e non può essere, una nuova filosofia della storia, né un nuovo metodo, ma è e dev'essere, proprio questo: una somma di nuovi dati, di nuove esperienze, che entrano nella coscienza dello storico»²⁴.

Il materialismo storico, dunque, fornisce alla storiografia nuovi dati e nuove esperienze, non già una vera e propria teoria, perché esso «surse dal bisogno di rendersi conto di una determinata configurazione sociale, non già da un proposito di ricerca dei fattori della vita storica; e si formò nelle teste di politici e di rivoluzionari e non già di freddi e compassati scienziati di biblioteca»²⁵. Rispetto alla storiografia, l'incidenza del materialismo storico si manifesta nell'ammonimento a considerare le sue osservazioni come nuovo strumento per comprendere la storia, ossia come «un buon paio di occhiali» forniti al miope.

²² B. Croce, *Noterelle polemiche*, cit., p. 54.

²³ B. Croce, *Intorno alla filosofia della storia*, cit., pp. 67-8.

²⁴ B. Croce, *Sulla forma scientifica del materialismo storico*, in *Materialismo storico ed economia marxistica*, Bari 1968, p. 9.

²⁵ Ivi, p. 12.

Ma quale rapporto intercorre fra socialismo e materialismo storico, considerato che quest'ultimo non è una filosofia della storia, né un metodo nuovo, né una nuova teoria? La risposta di Croce punta a distinguere nettamente la teoria dalla prassi: «Spogliato il materialismo storico di ogni sopravvivenza di finalità e di disegni provvidenziali, esso non può dare appoggio né al socialismo né a qualsiasi altro indirizzo pratico della vita. Solamente nelle sue determinazioni storiche particolari, nella osservazione che per mezzo di esso sarà possibile fare, si potrà eventualmente trovare un legame tra materialismo storico e socialismo»²⁶.

Ma la stessa «osservazione» si rivelerebbe «fredda e impotente» ai fini pratici, se non intervenisse una serie di fattori e di interessi di ordine morale, politico ed economico: «A darle avviamento positivo, a trasformarla in imperativo ideale per chi non senta la spinta cieca dell'interesse di classe o non si lasci avvolgere turbinosamente dalle correnti del suo tempo, occorre dunque che vi si aggiungano la persuasione morale e la forza del sentimento»²⁷.

Come si può notare, già si avverte in Croce l'esigenza di distinguere la teoria dalla pratica, giacché la prima non si travasa pacificamente nella seconda, e neppure nasce per fornire programmi politici od economici. Ma c'è di più: c'è che è ormai evidente la divergenza fra Croce e Labriola, a proposito del materialismo storico come filosofia della storia. E fra i due s'inserisce il giovanissimo Gentile, il quale, pur evitando *nella forma* uno scontro con Croce, ha modo di manifestare *nella sostanza* la sua preferenza per la tesi di Labriola. Fin dal 13 gennaio 1897, infatti, Gentile esprime, con molto tatto ed altrettanta prudenza, i suoi dubbi a Croce: «Sopra un punto, tuttavia, vorrei scriverle qualcosa, se Ella me ne dà il permesso, per esporle certi miei dubbj su talune divergenze che mi parrebbe di scorgere tra Lei e Labriola, circa il valore di questo materialismo storico; divergenze che Ella non riconosce, e che pur mi pajono molto importanti»²⁸.

Gentile ha proprio ragione: la divergenza fra Labriola e Croce esiste. E mentre quest'ultimo tenta di attenuare il dissenso rispetto al

²⁶ Ivi, p. 15.

²⁷ Ivi, p. 16.

²⁸ G. Gentile, *Lettere a Benedetto Croce*, Firenze 1972, vol. I, p. 16. Sulle differenti posizioni di Croce e di Gentile rispetto al marxismo, cfr. E. Agazzi, *Il giovane Croce e il marxismo*, Torino 1962; e D. Faucci, *La filosofia politica di Croce e di Gentile*, Firenze 1974.

Labriola, il giovane Gentile incunea ostinatamente i suoi ragionamenti per far risaltare il dissenso fra i due, e soprattutto per evidenziare quelle che a suo avviso sono le contraddizioni del pensatore napoletano.

Croce mira a distinguere la dottrina dall'attività pratica; ebbene, secondo Gentile, questo significa restare a metà strada, riconoscendo «scientifico» l'accertamento dei fatti, di ciò che è stato ed è, ed escludendo invece la possibilità di collegare quell'accertamento ad una proiezione futura. Da qui l'insostenibile posizione crociana, che nega al materialismo storico il carattere di filosofia della storia.

A tal riguardo, il 18 febbraio 1897, la critica di Gentile a Croce si fa più pressante: «Ella non vede per la concezione materialistica una necessità obiettiva nella storia; sostiene nondimeno che il socialismo moderno, intendendo in modo realistico la storia, non sarebbe più un'utopia, perché poggierebbe da ora in poi sul calcolo delle forze sociali realmente esistenti o in atto o in formazione. Ora è appunto questo ciò di cui non so capacitarmi [...] Ella riconosce che vi siano le forze, ma nega che il prodotto ne sia obiettivamente necessario [...] Questo, se ho inteso bene, è il suo pensiero. Cioè scienza no (nel senso assoluto, come m'ostino a intenderla io); ma neppure utopia. Se non che fra questi due opposti, c'è forse un termine medio?»²⁹.

E per il giovane Gentile, evidentemente, un termine medio non c'è: o il materialismo storico è scienza «nel senso assoluto»; o è utopia. D'altra parte, se non è utopia (come lo stesso Croce è disposto a riconoscere), vuol dire allora che esso è scienza «nel senso assoluto», ovverosia unità di teoria e prassi.

Come si può notare, sin dalle prime battute il lungo dialogo fra Croce e Gentile trova un punto di attrito sul problema della distinzione. Nel giovanissimo Gentile, infatti, prevale già una concezione monistica tale da non farlo «capacitare» di fronte all'elaborazione crociana, che *distingue* la teoria dalla pratica, la dottrina dai programmi pratici. Per Gentile, insomma, la scienza non è freddo accertamento di fatti presenti e passati, essa risponde bensì alla sua concezione della filosofia come unità di fatto e di da farsi, di teoria e di prassi. Ecco perché si rivela inaccettabile per il pensatore siciliano l'operazione di Croce, il quale nega al materialismo storico il carattere di filosofia della storia, senza però risolversi a definirlo scienza o utopia; e, per giunta, distingue la dottrina dai programmi pratici, trascurando l'unità di teoria e prassi nella scienza-filosofia.

²⁹ G. Gentile, *Lettere a Benedetto Croce*, cit., vol. I, pp. 31-2.

In altri termini, malgrado il loro primo cordiale rapporto, malgrado gli sforzi che ambedue fanno per celare il loro disaccordo, Croce e Gentile manifestano già due modi diversi di concepire e di fare filosofia: l'uno, attento alle distinzioni, e sempre pronto a respingere le grossolane confusioni fra pensiero e azione; l'altro, che pur si mostra per formazione ed interessi più "filosofo", tutto teso invece ad affermare l'unità del teoretico e del pratico in una concezione monistica assoluta.

Perciò non vale per Croce l'*aut aut* gentiliano: il materialismo storico, infatti, non è utopia, ma non è nemmeno scienza-filosofia, perché costituisce un fenomeno non strettamente collocabile nella *pura teoria*. Insomma, da un canto, esso nasce sulla spinta di un impegno etico-politico; dall'altro, esso costituisce un complesso di nuovi dati e di nuove osservazioni utili allo storico, e forse anche al politico. Al politico, cioè, solo nella misura in cui intervengono fattori non teorici, quali il giudizio morale o il sentimento di fede. Solo in quest'ultimo caso, il materialismo storico può avere, nelle sue particolari determinazioni storiche, una relazione col socialismo.

Il problema di un corretto rapporto fra teoria e prassi comporta, inoltre, quello più particolare della relazione fra il materialismo storico da un canto, e la scienza e la morale dall'altro. Certamente la storia della scienza e quella della morale sono e debbono essere rese più chiare dal materialismo storico, che cerca di evidenziare il ruolo svolto dalle condizioni storiche rispetto al progresso scientifico o morale.

Su questo punto, c'è un'innegabile differenza fra il Croce del 1893 e quello del 1896. In precedenza, egli aveva posto «le supreme idealità dello spirito umano, il Vero, il Bene e il Bello» in modo finanche trascendente, pur di attestare la sua «reverenza ai concetti e agli ideali, che positivisti ed evoluzionisti trascinavano nel fango o abbassavano a superstizioni e ad allucinazioni»³⁰.

Ora, appresa la lezione dal materialismo storico, Croce abbandona parecchio di quel dualismo fra ideale e reale; ora, l'ideale non è più staticamente eterno, esso ha bensì la sua storia, il suo svolgimento e le sue relazioni con le condizioni di fatto. E quella sua storia, quelle relazioni della verità e della moralità con le condizioni storiche, bisogna quindi considerare con metodi nuovi. Ma, tutto questo è accettato ed auspicato dal Croce, a patto che l'efficacia delle condizioni

³⁰ B. Croce, *Prefazione a Primi saggi*, cit., p. XII.

storiche non si risolva in modo unilaterale e deterministico nei confronti della scienza e della moralità.

Il giusto rilievo che, col materialismo storico, assume la considerazione della genesi storica non deve, infatti, degenerare nell'unilateralità, perché breve sarebbe allora il passo verso il relativismo e lo scetticismo: «La geometria è nata, di certo, in date condizioni, che importa determinare; ma non per questo le verità geometriche sono qualcosa di relativo e contingente. L'avvertenza parrebbe superflua; ma anche qui gli equivoci sono frequenti e curiosissimi»³¹.

I rischi del relativismo e dello scetticismo costituiscono, dunque, un grave pericolo per una corretta interpretazione storica. Ma, per Croce, quell'unilateralità non è solo un problema di ordine storiografico, perché essa costituisce soprattutto una questione vitale per la libertà e per la morale. In effetti, far dipendere *unilateralmente* i «valori ideali dell'uomo» dalle condizioni di fatto, significherebbe soffocare la libertà nella fittissima rete del determinismo. E quale merito o responsabilità si potrebbero rivendicare all'attività umana, quando teoria e pratica fossero considerate come meccanico effetto delle condizioni storiche in generale, e di quelle economiche in particolare? Croce avverte chiaramente che quella maniera unilaterale di fare storia rivolge i suoi più nefasti effetti proprio sulla morale. Egli, che già un anno prima nel saggio *Intorno alla filosofia della storia* si era opposto, soprattutto per motivi di ordine morale, ad ogni teorizzazione di un disegno prestabilito della storia; ora, per gli stessi motivi, si oppone alla teoria dell'unilateralità storica: «Nella letteratura socialista si nota una forte corrente di relativismo morale, non già storico ma sostanziale, di quello che considera la morale come una vana *imaginatio*»³².

Come l'apriorismo dei disegni prestabiliti nella filosofia della storia, così il determinismo dell'unilateralità storica nega la libertà per il fatalismo e per la sua passiva accettazione del fatto. E dove manca la libertà, non ci può essere vita per la moralità, perché dove s'assiede il fatalismo dell'Idea o del fatto, prospera l'accomodantismo, l'indifferentismo e la chiusura egoistica.

Nell'entusiastica accettazione del contributo che il materialismo

³¹ B. Croce, *Sulla forma scientifica del materialismo storico*, cit., p. 16. Su ciò cfr. le analoghe osservazioni di G. Lukács, *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, Torino 1960, pp. 708-9.

³² B. Croce, *Sulla forma scientifica del materialismo storico*, cit., p. 17.

storico fornisce ad una nuova e più ricca comprensione dello sviluppo storico della morale e della relazione di questa con le condizioni di fatto, Croce avverte dunque i limiti del kantismo e dell'herbartismo nella sua dottrina morale. Ma egli avverte pure che il materialismo storico, in fatto di morale, oltre a ciò non può andare; poiché quel suo nuovo metodo, prezioso per la considerazione storica della morale, lascia intatta «la questione del pregio intrinseco e assoluto dell'ideale morale»³³.

E quando il prezioso ausilio del materialismo storico degenera nel relativismo della morale; oppure, quando Achille Loria «noto, per una parte, come critico fiero di Carlo Marx, e, per l'altra, come un prosecutore e perfezionatore», sostiene che il postulato dell'esistenza di Dio nella morale kantiana «risponde meravigliosamente all'età feudale, alla quale la Germania di Kant ancora apparteneva, età che, per distogliere le masse dalle azioni conformi al loro egoismo reale, deve ricorrere alle credenze religiose»³⁴; allora Croce è pronto a riproporre il suo kantismo etico, pur di affermare quella «reverenza» agli ideali che, in precedenza, aveva contrapposto al positivismo.

«A me – sostiene Croce nel novembre del 1897 – che in fatto di etica, non sono riuscito ancora a liberarmi dalla prigionia della critica kantiana, e che non veggo ancora superata la posizione assunta dal Kant, e anzi la veggo da alcune tendenze modernissime rafforzata, non può molto garbare il modo in cui l'Engels discettò contro il Dühring sui principi della morale nel suo noto libro»³⁵.

Come si è visto, i primi contatti crociani col materialismo storico, pur essendo indubbiamente segnati dall'entusiasmo e dalla soddisfazione per la scoperta di un pensiero grandioso e fecondo, non lasciano certo trasparire un'accettazione passiva né totale. Fin dall'inizio di quell'esperienza, infatti, Croce si pone sul piano dell'indagine critica rispetto a Marx, non già su quello della mera ortodossia fine a sé stessa.

A poco più di due anni dall'illuminante lettura del manoscritto di Labriola, alla fine del 1897, Croce delinea chiaramente la sua posizione rispetto a Marx e allo stesso Labriola con il saggio *Per la*

³³ Ivi.

³⁴ Il brano è riportato in francese da Croce in *Le teorie storiche del prof. Loria*, in *Materialismo storico ed economia marxistica*, cit., p. 30, nota 2.

³⁵ B. Croce, *Per la interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo*, in *Materialismo storico ed economia marxistica*, cit., p. 100.

interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo. È questo, a parer nostro, il lavoro più importante ed articolato di tutta la raccolta di scritti crociani sul marxismo: qui si consolidano le posizioni di Croce, assumendo un carattere definitivo, che lascerà spazio soltanto a futuri ritocchi o chiarimenti. In verità la «parentesi marxista» si chiude con questo scritto, se in quella parentesi collochiamo il rapporto critico di Croce col Marx. Il resto degli scritti, infatti, o tende a difendere una posizione già definitivamente assunta, oppure mira ad un nuovo e ben diverso progetto crociano: prendere le mosse dalle indagini su Marx, per arricchire col concetto dell'Utile quella sistemazione filosofica complessiva che Croce elaborerà agli inizi del Novecento.

Piuttosto, torniamo al saggio del '97 *Per la interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo*, al fine di una considerazione attenta della posizione crociana. Croce dedica gran parte di questo suo lavoro all'esame critico dell'economia marxistica, puntando direttamente al cuore della questione, ossia al pensiero economico di Marx. Il *Capitale*, per il pensatore napoletano, dev'essere considerato nella sua qualità specifica, tenendo conto innanzi tutto della sua forma e della sua comprensione.

Dal punto di vista della *forma*, il *Capitale* non è una descrizione storica, ma una ricerca di tipo astratto, giacché la società che vi si studia è una società ideale: «Una società ideale e schematica, dedotta da alcune ipotesi [...] È vero che queste ipotesi rispondono in buona parte alle condizioni storiche del mondo civile moderno; ma ciò, se conferisce importanza alla ricerca del Marx [...] non ne cangia l'indole. In nessuna parte del mondo s'incontreranno le categorie del Marx come personaggi vivi e corpulenti, appunto perché quelle sono astrazioni, e, per vivere, hanno bisogno di perdere alcune parti e acquistarne altre»³⁶.

Per quanto riguarda invece la *comprensione* di quest'opera marxiana, ci si trova di fronte non ad un vero e proprio trattato che abbraccia l'intera area dei fatti economici, bensì ad una ricerca che si restringe ad una particolare formazione economica, cioè quella capitalistica. Il *Capitale*, dunque, non è una descrizione storica *rispetto alla forma*, né un trattato di economia *rispetto alla comprensione*. Sennonché, con tale processo in negativo, Croce ha soltanto posto le condizioni per la definizione della qualità propria dell'opera di Marx. Se, infatti,

³⁶ Ivi, p. 54.

questo lavoro consistesse semplicemente in quel che si è precedentemente sostenuto, non sarebbe altro che una monografia economica delle leggi della società capitalistica. E, in questo caso, sarebbe almeno strano che un pensatore come Marx, sempre vigile nel collegare i suoi studi a problemi pratici e concreti, avesse speso molte delle sue energie per uno studio prettamente teorico.

In verità, il *Capitale* non è, nella qualità sua propria, una trattazione di pura teoria economica. Prova ne sia che Marx assume la proposizione dell'eguaglianza di valore e lavoro, *al di fuori della pura teoria economica*. Quella proposizione marxiana, che considera il valore dei beni prodotti da lavoro uguale alla quantità di lavoro socialmente necessaria per produrli, costituisce per Croce la chiave di volta per una corretta interpretazione del pensiero economico di Marx.

Secondo il giudizio crociano, Marx sviluppa la sua ricerca assumendo quella proposizione del valore-lavoro, senza chiarirne l'intrinseco significato e senza definirne il rapporto con le leggi della società capitalistica. Da qui le contrapposte interpretazioni, pro o contro Marx, che vanamente si fronteggiano attorno ad un punto non del tutto chiaro. E da qui l'opportunità, per superare l'*impasse*, di procedere sulla via indicata da Sombart, da Sorel e da Labriola. Costoro, pur con diverse analisi e proposte, avevano espresso sostanziali riserve sulla scientificità della teoria marxiana del valore, ed offrivano al Croce un'utile ipotesi di lavoro.

Questi ha presente soprattutto Labriola, secondo il quale la teoria del valore non è né un fatto empirico né una semplice posizione logica, bensì la *premessa tipica* senza di cui non è pensabile tutto il resto. E al Labriola sembra che si accosti Croce, quando la teoria del valore-lavoro viene intesa come un «concetto pensato ed assunto come tipo»³⁷.

Un concetto-tipo, questo, che è ben diverso dal mero concetto logico e che è immune dall'impotenza dell'astrazione, perché possiede la forza di qualcosa di determinato e particolare, che svolge il ruolo di "termine di confronto" rispetto alla società capitalistica.

In altri termini, Marx teorizza l'eguaglianza del valore e del lavoro, ponendola come misura o termine di paragone, per poi passare a dimostrare come nella società capitalistica si formino prezzi, plusvalore, ecc., sulla base delle differenze rispetto a quella misura. Ora, il ruolo della teoria del valore è quello di un concetto-tipo, di un ipotetico termine di paragone, a cui si fa riferimento per considerare i

³⁷ Su ciò cfr. *ivi*, pp. 58-9.

fatti economici di una determinata realtà sociale e la loro divergenza rispetto a quel termine di paragone o concetto-tipo. Ma il problema della ricerca marxiana non viene più posto correttamente, quando, secondo il Croce, si pretende di considerare come legge economica quel concetto-tipo: «Il Marx formolò tale problema con modi, a dir vero, impropri: giacché il valore tipico, assunto da lui come misura, egli lo presentò come la legge dei fatti economici della società capitalistica. Ed è, se si vuole, la legge, ma nella sua concezione, non già nella realtà economica. È ben chiaro che si possono concepire le divergenze rispetto a una misura come le ribellioni della realtà di fronte a quella misura, che ha ricevuto da noi dignità di legge»³⁸.

Insomma, il concetto-tipo riguardante il valore-lavoro è legge nella concezione di Marx, non certo nella realtà economica: «Il Marx, finché si aggira nei limiti della ipotesi, procede con perfetta correttezza. L'errore potrebbe cominciare solo quando, esso o altri, confondesse l'ipotesi con la realtà, e il modo del porre e del misurare col modo dell'essere. Finché non si cade in siffatto errore, il procedimento è incensurabile»³⁹.

Il procedimento è dunque incensurabile, quando si resta sul terreno delle ipotesi; e, solo in questo caso, il modo marxiano di misurare è formalmente ineccepibile. Per Croce, tuttavia, non basta una giustificazione *formale* dell'ipotesi di Marx; bisogna risalire dal modo di misurare, in sé formalmente accettabile, alla giustificazione reale della misura stessa, ossia di quel concetto-tipo che è la teoria marxiana del valore-lavoro. «Assumere una misura di comparazione arbitraria, – si chiede Croce – e paragonare, e dedurre, e finir con lo stabilire una serie di divergenze da quella misura; a che mena? Ciò, dunque, che occorre giustificare è la misura stessa: ossia occorre determinare l'utilità che questa può avere per noi»⁴⁰.

Avendo escluso che la teoria del valore elevata a «misura» possa essere una *legge* scientifica, Croce prende in considerazione l'ipotesi di ancorare tale teoria al mondo dei *fatti* economici: posta una società nel suo complesso, si consideri solo la *società economica*; da quest'ultima, quindi, si eliminino per astrazione tutti i beni non aumentabili per lavoro, tutte le differenze di classe e tutti gli altri elementi che fanno parte del concetto generale di società economica. Ora, una

³⁸ Ivi.

³⁹ Ivi, p. 60.

⁴⁰ Ivi.

volta compiuto questo particolare processo di astrazione, si perviene alla società economica intesa come *società lavoratrice*. Ed evidentemente, in quest'ultimo tipo di società, senza classi e senza altri beni che non siano quelli prodotti dal lavoro, il valore consisterà nella quantità di lavoro *socialmente* necessario alla produzione. Con questa ipotesi, si verrebbe dunque a determinare il valore in riferimento ad una società economica lavoratrice, cioè ad un tipo di società economica, che dispone solo di beni aumentabili per lavoro.

Ma, concluso quel procedimento ipotetico, la determinazione del valore-lavoro ha rispondenza nei fatti? Ne avrà, a condizione che esista quel tipo di società economica lavoratrice. E tale condizione viene soddisfatta, giacché da sempre ogni società ha goduto dei beni prodotti col lavoro e di quelli non aumentabili per lavoro. Dunque l'eguaglianza valore-lavoro ha rispondenza nei fatti; anzi, è un fatto che, secondo Croce, Marx utilizza come tipo o termine di comparazione. E, giacché la società economica lavoratrice è un fatto reale e si colloca nell'ambito altrettanto reale e più vasto della società economica e di quella complessiva, ne consegue che anche l'eguaglianza valore-lavoro «è un fatto, ma un fatto che vive tra altri fatti, ossia un fatto che empiricamente ci appare contrastato, sminuito, svisato da altri fatti, quasi una forza tra le forze, la quale dia risultante diversa da quella che darebbe se le altre forze cessassero di operare. Non è un fatto dominante assoluto, ma non è nemmeno un fatto inesistente e semplicemente immaginario»⁴¹.

Perciò Marx, elevando l'eguaglianza valore-lavoro a concetto-tipo, e applicando tale concetto *sui generis* alla società capitalistica, non fa altro che fissare un paragone tra la società capitalistica ed una parte di essa, astrattamente staccata e resa indipendente; quella parte, cioè, che precedentemente è stata definita "società economica lavoratrice". Qui sta, per Croce, la giustificazione *reale*, ossia l'utilità, del procedimento marxiano: Marx, infatti, «studiava il problema sociale del lavoro, e mostrava, col paragone implicito da lui stabilito, il modo particolare in cui questo problema viene risolto nella società capitalistica»⁴².

Pertanto, l'economia marxiana è giustificata solo in quanto *economia sociologica comparativa*, non già come scienza economica generale. Il concetto-tipo dell'eguaglianza valore-lavoro, infatti, è vero solo rispetto alla società economica lavoratrice che, in quanto

⁴¹ Ivi, p. 63.

⁴² Ivi, p. 65.

fatto staccato da altri fatti *per astrazione*, si rivela come *società ideale, ipotetica e tipica*. Per conseguenza, secondo Croce, l'economia marxiana studia un'*astratta* società lavoratrice e mostra le variazioni che tale *società ideale* subisce nell'ordinamento economico-sociale del capitalismo. Se la teoria del valore-lavoro è valida come "legge" solo rispetto all'*astratta* società lavoratrice, ne consegue allora che l'economia marxistica non è la scienza economica generale, e che il concetto-tipo del valore-lavoro non è il concetto generale del valore.

Già nel 1896, Croce si era chiesto: «In pura economia, si può parlare di sopravvalore?»⁴³. E nello stesso anno, stroncando il Loria, egli aveva distinto le teorie della scuola ricardiano-marxista da quelle della scuola austriaca, a proposito del concetto di valore: «A parlare correttamente la teoria proposta dal Ricardo e perfezionata dal Marx non è una teoria generale del valore, ossia non è propriamente una teoria del valore. Questa teoria generale è invece l'assunto della scuola edonistica o austriaca»⁴⁴.

Avendo posto la differenza del concetto di valore fra le due scuole economiche; avendo anzi negato il carattere di scientificità al concetto marxiano di valore, fin d'allora Croce forniva la sua interpretazione, ricorrendo all'esempio del *paragone ellittico*: «Che cosa è, dunque, la concezione del valore nel *Capitale* del Marx? È la determinazione di quella particolare formazione di valore, che ha luogo in una data società (capitalistica) in quanto diverge da quella che avrebbe luogo in una società ipotetica e tipica. È insomma, il paragone tra due valori particolari. Questo paragone ellittico forma una delle principali difficoltà per la comprensione dell'opera del Marx. In pura economia, il valore di un bene è uguale alla somma degli sforzi (pene, sacrifici, astensioni, ecc.), che sono necessari per la sua riproduzione; e salari e profitti del capitale sono entrambi economicamente necessari, posta la società capitalistica. È impossibile giungere mai, per deduzione puramente economica, a restringere il valore delle merci solo al lavoro e ad escludere da esso la parte del capitale, e quindi a considerare il profitto come nascente dal sopralavoro non pagato, e i prezzi come deviazione dai valori reali per effetto della concorrenza tra capitalisti; se non si tenga a riscontro, come tipo, un altro valore particolare, quello cioè che avrebbero i beni aumentabili col lavoro in una società

⁴³ B. Croce, *Sulla forma scientifica del materialismo storico*, cit., p. 18.

⁴⁴ B. Croce, *Le teorie storiche del prof. Loria*, cit., p. 31, nota 1.

in cui non esistessero gl'impedimenti della società capitalistica e la forza-lavoro non fosse una merce»⁴⁵.

Accennato, dunque, quasi *en passant* nel saggio su Loria del '96, il tema del paragone ellittico di Marx emerge come punto centrale dell'interpretazione e della critica che Croce opera, nel '97, nei confronti dell'economia marxiana. Insomma, per Croce, Marx effettua un paragone fra una società economica *astratta*, in cui c'è eguaglianza fra valore e lavoro, ed una società economica *reale* (quella *capitalistica*) in cui quell'eguaglianza non esiste. Solo grazie a tale paragone ellittico, misurando cioè i fatti economici della società *reale* col metro di quella *ideale*, Marx può riscontrare divergenze fra la prima e la seconda, e, per conseguenza, teorizzare il plusvalore come prodotto del pluslavoro oppure i prezzi come differenza rispetto al valore della merce. Con ciò, l'opera di Marx trova la sua giustificazione e rivela la sua utilità come *economia sociologica comparativa*, non certo come scienza economica generale.

Ancora nel 1899, ormai in evidente rottura con Labriola, Croce ribadisce il suo pensiero in forma tanto netta quanto polemica. Dopo aver denominato "società di tipo A" quella astratta, e "società di tipo B" quella reale a ordinamento capitalistico, egli si rivolge così al non certo tenero Labriola: «Che nel tipo A non abbia luogo sopravvalore, è chiaro. Ma neanche nel tipo B voi avete diritto di chiamare sopravvalore quella parte di prodotto che è riscossa dai capitalisti, se non quando paragoniate il tipo B col tipo A e trattiate il primo a contrasto col secondo. Considerando il tipo B in sé stesso (come appunto fanno, e debbono fare, gli economisti puri), il prodotto che si appropriano i [...] capitalisti, ossia il profitto di questi, è un effetto di reciproca convenienza, nascente da diverso grado comparato di utilità. Voltate e rivoltate, in pura economia non troverete altro. La natura usurpatrice del profitto si può affermare solamente quando si applichi, quasi reagente chimico, alla seconda società la misura, ch'è invece propria di un tipo di società fondata sull'umana eguaglianza [...] È sopralavoro non pagato, dice il Marx, e sia pure; ma non pagato rispetto a che? Nella società presente è ben pagato, pel prezzo che realmente ha. Si tratta, dunque, di stabilire in quale società avrebbe quel prezzo, che nella società presente gli è negato. E, dunque, benedetto Dio!, si tratta di un paragone»⁴⁶.

⁴⁵ Ivi. Su ciò cfr. N. Badaloni, *Croce contro Marx e la questione del «paragone ellittico»*, in AA VV, *Benedetto Croce*, Catania 1974, p. 9 sgg.

⁴⁶ B. Croce, *Recenti interpretazioni della teoria marxistica del valore e po-*

Utilizzando gli argomenti propri dell'economia pura, per negare la scientificità del pensiero economico marxiano, Croce mira certamente a distinguere quel che appunto è teoria pura da quel che se ne può ricavare nell'applicazione concreta più o meno corretta. È l'autonomia della scienza che Croce vuol rivendicare, accanto alla critica specifica del marxismo. E quella rivendicazione del "puro" che c'è nella teoria, egli la porrà sempre come costante componente del suo pensiero, senza con ciò assumere – si badi bene – posizioni da filosofo astratto⁴⁷.

E se, da un canto, al Labriola, che ormai lo considerava sprezzantemente un intellettuale "puro" che offre armi alla congiura internazionale antisocialista e contribuisce alla «crisi del marxismo»⁴⁸, Croce può ben rispondere che l'autonomia di uno studio scientifico non può essere inquinata da preoccupazioni pratiche; dall'altro, egli s'affretta a respingere con onestà intellettuale certe liquidazioni di Marx da parte degli economisti puri, sostenendo che la pura teoria non è tutto e che, quindi, non tutto il pensiero economico di Marx è da rigettare.

Nel primo caso, a chi, rischiando di confondere la scienza col socialismo, aveva definito socialista il Croce, questi replica: «Lasciamo stare se io, per la natura delle mie occupazioni, possa dirmi socialista: ciò non importa ai lettori della *Rivista italiana di sociologia*, e, in ogni modo, il titolo è di quelli che onorano, nel presente periodo della vita pubblica italiana. Ma non mi onora l'essere ricordato come tale in una discussione meramente scientifica: quasi che io sia dei credenti in una scienza ligia a questo o quel partito politico. Crederei più facilmente a un minerale socialista o all'elettricità socialista»⁴⁹.

Nel secondo caso, a proposito delle prevaricazioni dell'economia pura sul terreno degli studi economici e riguardo alla sua sommaria liquidazione di Marx, così Croce si esprime: «Dico espressamente,

lemiche intorno ad esse, in *Materialismo storico ed economia marxistica*, cit., pp. 125-6.

⁴⁷ «L'odio per ciò che chiama «scolastica» è davvero eccessivo nel Labriola; ma non sembrerà nemmeno in questo eccesso, al tutto inopportuno, come reazione contro il modo che sogliono tenere negli studi i puri letterati, i vuoti ragionatori, i giocolieri del pensiero astratto, e tutti coloro che smarriscono il senso del nesso intimo tra la scienza e la vita» (*Per la interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo*, cit., p. 81, nota 3).

⁴⁸ Su ciò cfr. B. Croce, *Come nacque e come morì il marxismo teorico in Italia*, in *Materialismo storico ed economia marxistica*, cit., p. 283 sgg.

⁴⁹ B. Croce, *Marxismo ed economia pura*, in *Materialismo storico ed economia marxistica*, cit., pp. 159-60.

che, per intendere il pensiero del Marx, bisogna uscire dall'economia pura. Ciò che non mi rassegnò ad accettare [...] è la pregiudiziale: – che quello che non cade nell'economia pura non debba nemmeno discutersi. – [...] D'altra parte, non si vuol negare che vi siano pretese dottrine scientifiche, consistenti in puri e semplici errori; ma che quelle del Marx appartengano a siffatto ordine, mi permetto di dubitare [...] Essendomi messo, dunque, a studiare, con piena libertà, sebbene col presentimento che non si trattasse in nessun caso di un errore volgare, la dottrina economica del Marx, sono venuto alla conclusione, che in essa sono mescolati vero e falso [...] Dirò in breve e per accenni che l'aspetto di vero consiste, a mio parere, nell'avere il Marx richiamato fortemente alla coscienza la condizionalità sociale del profitto: di che lacrime grondi e di che sangue quel profitto [...] Riportare alla coscienza non è scoprire una legge scientifica; è, semplicemente, riportare alla coscienza»⁵⁰.

Croce si attiene, senza dubbio, all'economia pura come scienza generale dell'economia, per definire il concetto di valore o quello di utilità-ofelimità. E quando Engels, in polemica col Dühring, sostiene che non esistono leggi fisse ed eterne che possano fondare una scienza economica generale, secondo Croce egli asserisce il vero solo in riferimento a coloro che teorizzano l'eternità delle leggi della società capitalistica, non certo in riferimento al Dühring che, invece, tenta di definire un concetto generale del valore.

Per Croce, dunque, accanto alla ricerca marxistica dev'essere una scienza economica generale, pur sapendo che quest'ultima «non appaga il desiderio di un chiarimento, per così dire, sociologico del profitto del capitale; e questo chiarimento, con altri della medesima natura, non si può averlo se non dalle considerazioni comparative, che ci mette innanzi il Marx»⁵¹.

Bisogna inoltre considerare il ruolo che correttamente può svolgere il materialismo storico nell'ambito della teoria della storia. E, anche in questo caso, Croce aveva avuto modo, già nel '96, di negare al materialismo storico ogni pretesa di costituire una filosofia della storia o un nuovo metodo storiografico. Esso era inteso, allora, come «una somma di nuovi dati, di nuove esperienze, che entrano nella coscienza dello storico»⁵².

⁵⁰ Ivi, pp. 152-3.

⁵¹ B. Croce, *Per la interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo*, cit., p. 74.

⁵² B. Croce, *Sulla forma scientifica del materialismo storico*, cit., p. 9.

Ora, nel saggio del '97 *Per la interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo*, egli chiarisce ulteriormente quel che è e dev'essere il materialismo storico rispetto alla teoria della storia: un semplice, seppur fecondo, canone d'interpretazione storica. Un canone che «consiglia di rivolgere l'attenzione al cosiddetto sostrato economico delle società, per intendere meglio le loro configurazioni e vicende»⁵³.

Il canone proposto dal marxismo non s'identifica, dunque, con alcuna filosofia della storia e nemmeno con un metodo storiografico; esso non presuppone valutazioni *a priori* né anticipa risultati, giacché la sua natura è quella di uno strumento d'uso assolutamente empirico, che si può rivelare utile in certi casi ed inutile in altri. Per conseguenza, lo storico può, quando lo ritenga opportuno e corretto, utilizzare quel canone del materialismo storico, sapendo che si trova di fronte ad uno strumento di lavoro e non già ad un principio generale dello svolgimento storico o della metodologia storiografica. Che la storia sia lotta di classi, ad esempio, è solo un canone, a volte utile, d'interpretazione storica; giammai un principio inerente al processo storico. Prova ne sia che il pronosticare un futuro della storia senza l'esistenza delle classi evidenzia il legame non intrinsecamente necessario tra le classi e la storia.

Ma torniamo, piuttosto, al problema scientifico nel materialismo storico, cercando ora di considerare quale rapporto intercorra, secondo Croce, fra teoria e prassi in generale, e fra marxismo e socialismo in particolare. Innanzi tutto, egli tende a distinguere la teoria dalla pratica, la scienza dalla prassi politica, giacché è impossibile dedurre dalla pura scienza qualsiasi programma di azione. Non c'è, dunque, una "scienza socialista" o di qualsiasi altro genere, perché, per sua natura, la scienza non sopporta aggettivi: o è scienza, o è qualche altra cosa.

E, come non è concesso concepire una "scienza socialista", così non è corretto, fuorché per metafora, parlare di un "socialismo scientifico". Il programma pratico del socialismo, e non solo di esso, non si deduce dalla pura teoria scientifica. Basti pensare, a prova di ciò, che a fronte di un socialismo "scientifico", che nega la scientificità agli altri programmi sociali, esiste un liberismo altrettanto "scientifico", che ribalta l'accusa di antiscientificità sul socialismo. A tal proposito, Croce esclama: «Oh gli abusi che si fanno di questo nome "Scienza"! Un tempo, questi abusi erano monopolio della metafisica,

⁵³ B. Croce, *Per la interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo*, cit., p. 75.

alla cui natura dispotica parevano consentanei. E si potrebbero arrecare esempi curiosissimi, anche di grandi filosofi, di Hegel, di Schopenhauer, di Rosmini, dai quali si vedrebbe come le più umili conclusioni pratiche, fatte di passioni e interessi degli uomini, siano state spesso metafisicamente convertite in deduzioni dallo Spirito, dall'Ente divino, dalla Natura delle cose, dalla finalità dell'Universo. La metafisica ipostatava ciò che poi trionfalmente deduceva [...] Ora coloro, che più hanno la bocca piena della parola "Scienza", fanno di una particolare forma dell'intelletto una sorta di Sibilla o di Pitonessa. Ma il desiderabile non è scienza, e non è scienza il fattibile»⁵⁴.

Una cosa sono le teorie scientifiche, un'altra cosa gli ideali politici; e ben diverse sono le empiriche congetture rispetto alle certezze scientifiche. Sicché, gli stessi schemi progettuali del politico riguardano non già la scienza, bensì le previsioni e le proposte sul terreno del fattibile e del desiderabile.

Con ciò, si badi bene, Croce non intende rozzamente porre uno *hiatus* fra teoria e pratica, quasi a negare l'*utilità* della scienza. Sarebbe superficiale ed ingiusto supporre che un pensatore come Croce – proprio lui, che fu sempre assillato dal *nisi utile est quod facimus, stulta est gloria* – abbia potuto separare dualisticamente il mondo della teoria da quello della prassi.

La verità è che Croce, nel salvaguardare gelosamente l'autonomia della scienza, non ne esclude l'*utilità*, non la considera affatto superflua rispetto ai problemi pratici; egli nega bensì la possibilità di dedurre programmi pratici da qualsiasi teoria scientifica. Perché, in tal caso, delle due l'una: o si subordina la politica alle astrazioni della teoria, e quindi si fa pessima politica; o si subordina la scienza ai corpulenti interessi della politica, e si fa allora pessima scienza.

«La scienza – chiarisce Croce – in quanto è conoscenza della legge dei fatti, può essere valido strumento a semplificare le questioni, rendendo agevole distinguere in esse quel che è scientificamente accertabile da quel che si può conoscere solo incompiutamente. Un gran numero di problemi, sui quali si disputa comunemente, vengono, con tale procedere, schiariti e risolti». E più innanzi aggiunge: «Tutte le leggi scientifiche sono leggi astratte; e fra l'astratto e il concreto non c'è ponte di passaggio, appunto perché l'astratto non è una realtà, ma uno schema del pensiero, un nostro modo di pensare, direi quasi,

⁵⁴ Ivi, p. 92.

abbreviato. E se la conoscenza delle leggi rischiera la nostra percezione del reale, essa non può diventare questa percezione stessa»⁵⁵.

Lo stesso processo di distinzione bisogna operare in riferimento alla morale. Né la dottrina marxistica né la prassi politica socialista possono, secondo Croce, essere confuse con i problemi etici. Senza dubbio, egli riconosce, ad esempio, l'importante funzione svolta dal socialismo nel formare una nuova coscienza negli operai, e quindi, nella realizzazione, *sul piano sociale*, di un'educazione morale. E, parimenti, sottolinea in numerose occasioni il vivo interesse morale, oltre che politico, che mosse Marx ed Engels nell'elaborazione delle loro dottrine. Ma ciò non comporta per il socialismo in sé, come prassi politica, né per il marxismo in sé, come teoria, una confusione con la questione morale. Pretendere di «moralizzare il socialismo» – come da più parti si tentava allora – significa per Croce non tanto affannarsi inutilmente su un problema che morale non è e non dev'essere; quanto, piuttosto, arrecare danno ad una corretta interpretazione della teoria marxistica e, nel contempo, ad un'efficace prassi politica socialista.

«Conoscere non è volere; – sottolinea Croce, recensendo lo Stammler – e volere secondo regole oggettive, ossia etiche, non è volere secondo ideali meramente soggettivi o individuali (economici)»⁵⁶. Bisogna, dunque, distinguere non solo la teoria dalla pratica, ma anche, all'interno di quest'ultima, l'attività morale da quella economica.

E, poi, cosa significa volere riformare il marxismo inserendovi, a integrazione, la questione morale, se non ammettere che il problema di Marx è cosa ben diversa da quella questione? E perché mai Marx avrebbe dovuto affrontare una questione d'ordine morale, quando lo scopo delle sue indagini lo porta ad attenersi alle condizioni di fatto di un determinato ordinamento economico-sociale? C'è dunque, per Croce, un indifferentismo morale del marxismo, appunto perché non c'è possibilità di fondere o confondere i momenti distinti dell'attività umana.

Certamente, Marx fu anche mosso da interessi morali, anzi «senza quel presupposto morale, come si spiegherebbe, nonché l'azione politica del Marx, il tono di violenta indignazione e di satira amara, che si avverte in ogni pagina del *Capitale*?»⁵⁷. L'indifferenza mora-

⁵⁵ Ivi, pp. 92-3.

⁵⁶ B. Croce, *Il libro del prof. Stammler*, in *Materialismo storico ed economia marxistica*, cit., p. 117.

⁵⁷ B. Croce, *Sulla forma scientifica del materialismo storico*, cit., p. 18.

le, dunque, riguarda la dottrina marxiana, non già l'uomo Marx. Croce, cioè, non ha difficoltà ad ammettere il peso rilevante che ha «l'idealità morale» nel pensiero marxiano. Ma l'unità non è confusione: altro è il movente o il presupposto; altro è il prodotto intellettuale. La teoria del valore-lavoro, ad esempio, non ha e non deve avere nulla da spartire con la morale; essa dev'essere considerata in base al criterio del vero e non del bene. Si pensi, infatti, – per assurdo – che tale teoria possa sfociare in una regola morale. Ebbene, dalla constatazione che il valore è uguale al lavoro se ne può dedurre, ai fini della morale, che sia giusto che a ciascuno spetti il frutto del suo lavoro, e non già che qualcuno sfrutti quello altrui. A questo punto, Croce fa notare come emerga l'assurdo di una simile correlazione: «In una società, per es., in cui tutti lavorino, ma che sia composta per metà di uomini fortissimi dal facile lavoro largamente produttivo, e per metà di deboli o malati, la regola “a ciascuno il godimento dei frutti del suo lavoro” sarebbe regola tutt'altro che caritatevole e morale»⁵⁸.

L'indifferenza morale, beninteso, riguarda la determinata teoria in sé, non escludendo le possibili e corrette connessioni che si possono realizzare, quando si proceda ad una fitta articolazione delle distinzioni: ossia, quando si presupponga una regola generale della morale e si considerino le molteplici e determinate condizioni sociali. In tal caso, una regola morale esiste ed ha le sue connessioni con l'assetto socio-economico; ma è, appunto, una particolare regola che, fondata su un principio generale della morale, ha determinate relazioni con precise condizioni storiche; mutate le quali, muta anch'essa.

Dunque, sia ben chiaro che, nel tenere la morale distinta dalla teoria marxiana, Croce non indulge a nessuna forma più o meno velata di relativismo; men che mai a quello morale. La sua formazione morale di matrice kantiana ed herbartiana che lo ha già portato a condannare alcuni seguaci del Marx per il loro relativismo morale; quella sua formazione è fin troppo solida, per non scambiare i mutamenti dello svolgimento storico con il valore perenne dei principi ideali. «Qui non si tratta – dirà Croce, a tal proposito – di sconoscere la dignità della morale, e di volerne fare qualcosa di accidentale o di relativo; ma, semplicemente, di stabilire le condizioni del progresso dell'umanità, riportando l'attenzione dagli effetti inevitabili alle ra-

⁵⁸ B. Croce, *Marxismo ed economia pura*, cit., pp. 156-7.

gioni fondamentali, ricercando i rimedi nella natura delle cose e non nelle nostre fantasticherie e pii desideri»⁵⁹.

Non a caso, per tale questione, Croce ritorna all'*Antidühring* di Engels, così come aveva fatto per la teoria del valore. Per il Dühring, che cerca di determinare il concetto di valore sul piano dell'economia pura, non valgono le critiche dell'Engels che, in quel caso, scambia le legittime istanze di una teoria economica generale con le tesi di coloro che pretendono, con finalità meno "pure", d'innalzare *sub specie aeterni* le leggi economiche di una società storicamente determinata: quella capitalistica.

Analogamente per la morale, Engels ha ben ragione di criticare sprezzantemente coloro che pretendono di conferire eternità a particolari regole morali, valide soltanto in certe condizioni sociali. Ma quelle sue critiche sbagliano bersaglio, quando vengono indirizzate al Dühring, il quale non intende innalzare *sub specie aeterni* un particolare complesso di regole morali valide in un certo contesto storico, bensì tenta un approccio ai *principi fondamentali* sul piano dell'astrazione scientifica pura. E qui – valga per tutte – il concetto crociano di "puro" è di matrice kantiana. Difatti, Croce rivendica, nel campo dell'economia come in quello della morale, la possibilità e la necessità di una ricerca "pura", ossia di un'indagine trascendentale sui principi costitutivi della teoria e della pratica.

Si consideri, a tal fine, questo brano crociano sull'*Antidühring*: «Dove il Dühring, per bisogni di scientifica astrazione, prende a considerare l'individuo isolato, ed espressamente dichiara trattarsi di una costruzione astratta (*Denkschema*), l'Engels dice (spiritosamente, se si vuole, ma erroneamente), che quell'uomo isolato non è se non una nuova edizione del primitivo Adamo nel Paradiso terrestre. Anche in quella critica sono molti colpi bene aggiustati; ed anzi essa potrebbe in generale dirsi esatta, se la si riferisse solamente alle concezioni etiche nel senso di complessi di particolari regole e giudizi morali, relativi a determinate situazioni sociali, i quali complessi non possono pretendere a validità per tutti i tempi e per tutti i luoghi, appunto perché sono sempre nati per certi tempi e per certi luoghi. Ma, oltre queste particolari regole, l'analisi presenta i principi fondamentali e direttivi della morale, che danno origine a problemi i quali possono

⁵⁹ B. Croce, *Per la interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo*, cit., p. 97.

essere, sì, variamente risolti, ma, di certo, non sono dal Marx e dall'Engels presi in considerazione»⁶⁰.

In altri termini, quei «principi fondamentali e direttivi della morale» sono i principi "puri" o trascendentali della morale, che possono essere considerati solo con un'indagine «pura» o trascendentale. E Marx ed Engels non li hanno presi in considerazione, per il semplice fatto che il loro scopo non era quello di affrontare un'indagine "pura".

La rivendicazione crociana del "puro" non è, dunque, un sofisticato ricorso alla metafisica, magari per chiudere gli occhi di fronte ai fatti; tale rivendicazione è bensì la kantiana istanza del trascendentale espressa da chi, come Croce, ha pur sempre ben presente il nesso fra la scienza e la vita: «È, senza dubbio, cervellotico l'abborrimento che professano taluni per la scienza pura e per le astrazioni, giacché quei procedimenti intellettuali sono indispensabili alla conoscenza stessa della realtà concreta; ma non è meno cervellotica l'esclusiva stima delle proposizioni astratte, delle definizioni, dei teoremi, dei corollari: quasi che in ciò consista non si sa quale aristocrazia dello spirito umano»⁶¹.

Torniamo, piuttosto, alla questione delle distinzioni operate dal Croce. Come si è visto, egli ha *distinto* la pura scienza dai programmi pratici, e, parimenti, le teorie economiche marxiane dalle questioni morali. Ma, qual è il giudizio del Croce sulla teoria politica del Marx? E quale rapporto egli instaura fra tale teoria politica e la morale? A questo punto, bisogna premettere che nei saggi crociani sul marxismo non c'è dovizia di argomenti riguardanti la teoria politica marxiana. E non ce n'è, per il semplice fatto che il problema centrale di quei saggi crociani è costituito dalla teoria economica del Marx. Qui sta l'interesse del Croce per il Marx, e non già nella teoria politica di quest'ultimo. Non si trascuri, infatti, che quell'indagine crociana non solo nasce da un interesse ben preciso per l'economia e per la filosofia dell'economia, ma si sviluppa anche all'interno di quel vasto dibattito europeo di fine Ottocento, che pone all'ordine del giorno la critica e la crisi del marxismo.

Da questo punto di vista, lungi dal voler semplificare, ci sembra che il Croce di fine Ottocento apprenda dal Marx più una lezione di realismo, che non una vera e propria teoria politica. E questo, beninteso, non perché Marx non offra una sua teoria politica, ma perché,

⁶⁰ Ivi, pp. 100-1.

⁶¹ Ivi, p. 103.

in quegli anni, Croce non è animato da specifici interessi politici. Prova ne sia che solo nella *Prefazione* del 1917 alla terza edizione di *Materialismo storico ed economia marxistica*, quando il primo conflitto mondiale porta drammaticamente all'attenzione di Croce i problemi politici, solo allora egli considera il rilevante contributo di Marx alla scienza politica. Un contributo prezioso, che presenta «la ferma asserzione del principio della forza, della lotta, della potenza, e la satirica e caustica opposizione alle insipidezze giusnaturalistiche, antistoriche e democratiche, ai cosiddetti ideali dell'89»⁶².

E, analogamente, nella *Prefazione* del 1927 alla quinta edizione di quegli stessi scritti sul marxismo, quando il fascismo è diventato ormai dittatura, Croce, pur collocando ancora il Marx fra «i benemeriti della scienza politica», viene sollecitato dalle nuove esperienze ad operare opportune distinzioni riguardo al principio della forza. Un principio, questo, che diversamente si esprime nell'atteggiamento liberale rispetto a quello della dittatura, e che diversamente si configura nella scienza politica rispetto alla pratica politica.

«È chiaro – preciserà Croce nel febbraio 1927 – che la differenza fra l'atteggiamento liberale e quello variamente illiberale non è già che il secondo ricorra alla forza (= energia della volontà e dell'azione), e il primo ne faccia o ne possa mai far senza; ma, semplicemente, che l'uno mette la forza a servizio di un ideale liberale, e l'altro l'adopera a sostegno di un ideale autoritario. Perciò tutti i pensatori che hanno instaurato o restaurato il concetto della forza, si chiamino Machiavelli, Vico o Carlo Marx, sono stati benemeriti della scienza politica. E di scienza politica, e non di politica pratica o di partito, tratta questo libro»⁶³.

La verità è che i saggi raccolti in *Materialismo storico ed economia marxistica* sono scritti alla fine dell'Ottocento, e nascono da un interesse crociano che non è ancora quello politico. Il Marx di quei saggi, infatti, non è quello che ci presenterà Croce nel 1917 o nel 1927. E non lo è, perché in quegli anni sono differenti gli interessi e la chiave di lettura dello stesso Croce.

Inutile dire, inoltre, che quei saggi crociani sul materialismo storico offrono pochi spunti a proposito del rapporto fra la teoria politica del Marx e la morale. Senza dubbio, Croce fa continui riferimenti ai

⁶² B. Croce, *Prefazione* alla III edizione di *Materialismo storico ed economia marxistica*, cit., p. XIII.

⁶³ B. Croce, *Prefazione* alla V edizione di *Materialismo storico ed economia marxistica*, cit., p. XV.

moventi e ai *risultati* di ordine morale e politico del pensiero marxiano; ma tali riferimenti si disperdono nell'ambito troppo vasto della fondamentale distinzione di teoria e prassi.

In tal senso, è illuminante una lunga nota crociana al saggio del 1897, *Per la interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo*: riferendosi polemicamente a coloro che traevano motivo di scandalo dall'assenza di una questione morale nel marxismo, Croce considera infondato quel motivo, per la semplice ragione che non si può pretendere un'indagine sui principi generali della morale, né su regole morali storicamente determinate, da chi, invece, intende svolgere uno studio sulle condizioni del lavoro nella società. Da qui, Croce coglie lo spunto per distinguere la morale dalla politica, e per rivendicare l'autonomia di entrambe, nelle rispettive sfere.

Occorre dire, però, che in quell'occasione egli giudica il problema del rapporto morale-politica in Marx, guardando più al Machiavelli che al Marx stesso, e, più precisamente, al Machiavelli del De Sanctis: «A me è accaduto sempre di domandarmi per qual ragione, per qual obbligo, per qual contratto il Machiavelli dovesse trattare ogni sorta di questioni, anche quelle per le quali non provava interessamento o sulle quali non credeva di aver nulla di nuovo da dire [...] Il Machiavelli muove dallo stabilire un fatto: la condizione di lotta, nella quale si trova la società, e da regole conformi a questa condizione di fatto. Perché doveva fare, lui che non era tagliato a filosofo moralista, l'etica della lotta? Egli va diritto alle conclusioni pratiche [...] Queste massime non sono né morali né immorali, né benefiche né malefiche; diventano tali secondo i fini subiettivi e gli effetti obiettivi dell'azione, secondo cioè le intenzioni e i risultamenti. Quel ch'è certo, una morale che volesse introdurre per la guerra le massime della pace sarebbe una morale per agnelli da sgozzare, non per uomini che lottano per affermare il loro diritto»⁶⁴.

Qui, come si può notare, c'è il Machiavelli di Croce e di De Sanctis, non certo il Marx. E, per di più, qui ci troviamo di fronte alla generale distinzione fra politica e morale, che può valere per il *metodo* di qualsiasi scienza politica. In altri termini, Croce non va al *merito* della teoria politica marxiana; egli si limita a propugnare una metodologia che può valere per il Machiavelli come per il Marx, o per qualsiasi altro pensatore politico.

⁶⁴ B. Croce, *Per la interpretazione e la critica di alcuni concetti del marxismo*, cit., p. 98, nota 1.

E, affinché non valga per noi quel che Croce scrisse su coloro che pretendevano ciò che Machiavelli non volle e non poté dare, ci preme ribadire che le precedenti considerazioni non nascono dall'ingenua pretesa di censurare Croce per quel che non dice, bensì dallo sforzo di definire meglio il problema centrale degli scritti crociani o sul marxismo. Problema centrale che, a nostro avviso, non include il pensiero politico di Marx, perché riguarda principalmente la critica della scientificità del marxismo e la sua riduzione a canone d'interpretazione storica.

Sollecitato da ben precisi interessi, il giovane Croce pone precise domande al marxismo intorno alla teoria della storia, al concetto dell'economico, ecc. E, naturalmente, quella sua indagine risolve vecchi problemi e prospetta nuove questioni. In ogni caso, i saggi crociani sul materialismo storico non rappresentano affatto una parentesi nell'esperienza del filosofo napoletano: in verità, il colloquio con Marx, ora sereno ora appassionato, seguirà l'intera parabola del pensiero crociano.

Certamente abbiamo ben presenti le parole che, nel *pathos* della polemica col Racca, Croce ebbe a dire sulla sua esperienza marxistica: «Il Racca mi esorta a lasciare da banda l'ozioso lavoro d'interpretazione del Marx, e a rivolgere ad altro la mia operosità. Or bene, egli sarà contentato. Ho raccolto in un volume [...] tutti i miei scritti sul Marx e ve li ho composti – come in una bara. E credo di avere chiuso la parentesi marxistica della mia vita»⁶⁵.

E tali parole ci suonerebbero ingiuste, se immediatamente lo stesso Croce, abbandonando il *pathos* per il *logos*, non riconoscesse con onestà intellettuale che di “parentesi” non si può mai parlare, quando un'esperienza assume tanto rilievo da lasciare il segno per tutta la vita.

«Ma dico bene “parentesi” – aggiunge Croce – Chi vive, come me, la vita delle discipline morali e psicologiche e storiche, può non fare i conti col movimento intellettuale che prende origine dal Marx? Può, dopo aver fatto questi conti, non riconoscere il molto che vi ha appreso, sia pure giungendo a conclusioni parzialmente negative? Anche il materialismo storico è, come generale tesi scientifica, erroneo. Ma io sono lieto di essere passato attraverso quella dottrina; e, se non ci fossi passato, avvertirei come un vuoto nella mia mente di uomo moderno»⁶⁶.

⁶⁵ B. Croce, *Marxismo ed economia pura*, cit., p. 162.

⁶⁶ Ivi.

GIOVANNI PIRRODDA

BERECCHIE, PIRANDELLO, LA GUERRA

Il racconto *Berecche e la guerra* è uno dei testi più estesi tra quelli raccolti nei quindici volumi che compongono le *Novelle per un anno*; e anche in rapporto con la sua lunghezza, raccoglie un insieme complesso di motivi, per un verso tipici dell'esperienza artistica di Pirandello, per l'altro strettamente connessi al periodo in cui il racconto fu pensato, e prevalentemente steso: il periodo che precedette e accompagnò l'entrata in guerra dell'Italia nel 1915; periodo, com'è noto, ricco di dibattiti e scontri tra tendenze diverse riguardo alle scelte che l'Italia dovesse compiere nel conflitto che si stava avviando.

Pirandello seguì con partecipazione quegli avvenimenti, assumendo, sebbene non pubblicamente, posizioni interventiste, ma con sentimenti ambivalenti, anche perché la partecipazione dell'Italia alla guerra comportò il coinvolgimento dei figli, il primo dei quali, Stefano, si arruolò volontario.

In una breve premessa alla novella, Pirandello spiegava le origini del racconto, in termini però che appaiono semplificanti e poco persuasivi:

Raccolgo in questo XIV volume delle mie *Novelle per un anno* il racconto in otto capitoli *Berecche e la guerra*, scritto nei mesi che precedettero la nostra entrata nella guerra mondiale. Vi è rispecchiato il caso a cui assistetti, con meraviglia in principio e quasi con riso, poi con compassione, d'un uomo di studio educato, come tanti allora, alla tedesca, specialmente nelle discipline storiche e filologiche. La Germania, durante il lungo periodo dell'alleanza, era diventata per questi tali, non solo spiritualmente, ma anche sentimentalmente, nell'intimità della loro vita, la patria ideale. Nella imminenza del nostro intervento contro di essa, promosso dalla parte più viva e sana del popolo italiano e poi seguito da tutta intera la Nazione, costoro si trovarono perciò come sperduti, e costretti, alla fine, dalla forza stessa degli eventi a riaccogliere in sé la vera

patria, patirono un dramma che mi parve, sotto quest'aspetto, degno d'essere rappresentato¹.

È una nota introduttiva che presenta e distanzia come un realistico "caso" umano la vicenda di un personaggio, considerato da Pirandello secondo la tipica successione degli stati d'animo fissata nel suo saggio sull'umorismo: prima meraviglia e quasi riso, poi compassione. In realtà da una serie di elementi si può dedurre quanto l'autore stesso fosse coinvolto in quel "caso", e come nel personaggio e nella sua vicenda egli abbia proiettato molte esperienze personali connesse in particolare a un determinato momento della sua vita.

Quell'"uomo di studio educato, come tanti allora alla tedesca, specialmente nelle discipline storiche e filologiche", è certo, se non proprio lo stesso Pirandello, la proiezione di una parte importante della sua personalità.

Il legame con la Germania di Pirandello era maturata nel clima culturale dell'ultimo Ottocento, nel quale, dopo la vittoria del 1870 sulla Francia, la giovane nazione tedesca era assunta a modello e a riferimento fondamentale delle classi dirigenti italiane. Gli storici parlano di "filogermanesimo trionfante nell'Italia degli anni '80": "i libri tedeschi divennero sempre più numerosi nelle librerie e nelle biblioteche dei dotti italiani, e l'influenza intellettuale del mondo germanico rivaleggiò ormai vittoriosamente con quella tradizionale della cultura francese"².

Il soggiorno di Pirandello a Bonn, dal 1889 al 1891, durante il quale aveva svolto studi linguistico-filologici sotto la guida del grande filologo Wendelin Foerster, si era realizzato in quel clima, e aveva lasciato una traccia importante nella formazione di Pirandello. È probabilmente un ricordo del suo periodo di studio a Bonn quel passaggio della novella in cui Berecche ricorda il suo lavoro nelle biblioteche,

le soddisfazioni che gli dava quando con gli occhi stanchi della faticosa paziente interpretazione dei testi e dei documenti, ma con la coscienza sicura e tranquilla di aver tenuto conto di tutto, di non essersi lasciato sfuggire nulla, di non aver trascurato nessuna ricerca utile necessaria, palpeggiava, la sera, rincasando dalle biblioteche, la sul tavolino da studio, il tesoro dei suoi schedari voluminosi³.

¹ Nota dell'autore all'edizione del 1934, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. III, t. 1, Mondadori, Milano, 1990, p. 572.

² G. Procacci, *Storia degli italiani*, Laterza, Bari 1990, pp. 431 e. 427.

³ *Berecche e la guerra*, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. III, t. 1, cit.,

Inoltre il soggiorno tedesco era stata l'occasione di un contatto con mentalità, costumi e comportamenti assai diversi da quelli del suo ambiente d'origine (significative sono le sue osservazioni sul comportamento disinvolto e libero delle ragazze tedesche⁴): circostanze non trascurabili come stimolo alla riflessione sulla relatività dei punti di vista, dei valori e dei giudizi, che sarà al centro delle sue esperienze artistiche. Certo è che il ricordo del soggiorno tedesco permane in Pirandello, tanto più in quanto rappresenta un momento della sua giovinezza che distanziandosi nel tempo si venne via via idealizzando: un soggiorno legato tra l'altro alla relazione con Jenny Schultz Lander, l'amore forse da lui più liberamente vissuto e nostalgicamente ricordato.

Peraltro è evidente che i tratti di filogermanesimo così accentuati nel personaggio di Berecche rappresentano una esasperazione di aspetti della fisionomia culturale di Pirandello, il loro irrigidimento quasi caricaturale in un personaggio in effetti almeno inizialmente comico,

pp. 585-586. Indicherò d'ora in poi tra parentesi nel testo il numero delle pagine di questa da cui trarrò le citazioni.

⁴ "Vengono poi a trovarmi di tanto in tanto due mie giovani amiche, Mary e Anna Rissmann, due diavolette tutte fuoco, che mi mettono ogni volta a soqquadro la mia aristocratica stanza. Tu non far le meraviglie di questa mia nuova amicizia – qui in Germania è permesso alle signorine di uscir sole per via e di aver degli amici che poi esse presentano alle loro rispettive famiglie. Sono signorine molto per bene e d'una delle più ricche e rispettabili famiglie di Bonn. Il modo con cui si prende amicizia è semplicissimo. Quando una signorina esce ad ora un po' tarda da una casa dove si è recata a far qualche visita, temendo di incontrar per via qualche ubriaco si avvicina al primo giovine che a lei pare un gentiluomo, e lo invita a volerle fare da cavaliere. Quando capita due volte tal ventura (come è capitata a me con queste due sorelle) l'amicizia è bella e fatta. Io frequento ora di tanto in tanto la loro casa, che è nella Poststrasse, e loro vengono a trovar me. Si conversa, si ride del più del meno, nel modo più umano e più onesto di questo mondo, senza che ci sia un parruccone che arricci il naso. Proprio come in Italia, Lina mia! Ma perché io sto a spendere tante parole? Parlerei io forse con te, sorella mia, di donne che non fossero oneste? È tutt'altra educazione questa qui, e molto più umana, bisogna convenirne, che non sia quella dei nostri paesi. Son sicuro che se raccontassi questo a un mio amico di Sicilia, strizzerebbe un occhio, come per dire: intendo bene di che si tratta! e io gli darei senz'altro dell'imbecille. Comprendo anche che tal modo di vita non si addicerebbe per nulla ai nostri paesi, dove regna l'ipocrisia e la buona educazione fa difetto in presso che tutti gli uomini" (L. Pirandello, *Lettere da Bonn, 1889-1891*, Introduzione e note di E. Providenti, Roma, Bulzoni 1984, pp. 62-63)

come appare anche dalla sua caricatura che gli amici della birreria disegnano sul marmo di un tavolino. In realtà, già nelle lettere scritte durante il soggiorno a Bonn Pirandello aveva manifestato una insofferenza per le meticolosità, sconfinanti nella pedanteria, della filologia positivista tedesca: insofferenza generata soprattutto dal prevalere in lui della vocazione poetica e creativa.

Ma un'altra componente agisce nel determinare tale insofferenza: l'avversione contro l'altra nazione che forma la complessiva realtà tedesca (nel periodo di composizione della novella due realtà ormai strettamente accomunate) rappresentata dall'Austria. Sempre nelle lettere a Bonn questa ostilità si affaccia in espressioni nette ed accese: "non parlare dell'Austria, papà mio. Se avessi centomila anime non potrei odiarla di più di quanto l'odio, e l'odio mio è radicato nella storia"⁵.

È un'avversione che si fonda sulla tradizione patriottica familiare, dalla militanza antiborbonica del nonno materno, mitizzata dalla madre, alla militanza garibaldina degli zii e del padre, secondo una ideologia risorgimentale che si era poi coagulata nella frustrazione comune a tanti intellettuali dell'Italia postunitaria, e nell'idea pirandelliana del "Risorgimento tradito".

Queste componenti delle ideologie politiche di Pirandello (da una parte una simpatia e interesse per la Germania, dall'altra il culto della tradizione risorgimentale e antiaustriaca) pervengono a un momento critico, quando la guerra scatenata dall'Austria e dalla Germania costringe l'Italia a decisioni cruciali. Pirandello è subito per una scelta antiaustriaca, e in primo luogo per il non rispetto del patto della Triplice alleanza, verso il quale dichiara un'avversione non recente (in un ben noto scritto contemporaneo alla novella, significativo per molti aspetti, come i *Colloqui con i personaggi*, egli ricorda il suo "ribrezzo più che trentennale di un'alleanza odiosa"⁶). Egli si dichiara quindi dapprima per la neutralità, ma presto per l'intervento, decisamente auspicato: "tu l'hai voluta – così si fa dire, sempre nei *Colloqui*, dalla madre – questa guerra, contro tanti che non la volevano". Importante è anche il seguito del discorso materno, che accenna a un dissidio – nel *Colloquio* risolto in senso "patriottico" ("e lo sapevi che se poco ti sarebbe costato sacrificare in essa la tua vita, tanto,

⁵ *Lettere da Bonn*, cit. p. 152.

⁶ *Colloqui con i personaggi*, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. III, t. 2, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1990, p. 1143.

troppo invece ti sarebbe costato il solo rischio di quella del tuo figliuolo”⁷) ma che è un elemento drammatico del vissuto pirandelliano, tra la sua convinzione interventista e, nell’impossibilità di partecipare direttamente alla guerra, l’angoscia per la sorte del figlio di cui non può non condividere la scelta di partire volontario. In effetti le condizioni morali e lo stato d’animo dei genitori dei giovani che combattono e muoiono al fronte rappresentano un tema centrale nell’esperienza artistica pirandellina in questo periodo.

Nella novella l’autore crea una situazione in cui diverse circostanze convergono a porre il personaggio al centro di ostilità e difficoltà e ad accrescerne i turbamenti e le pene. Berecche, professore di storia in pensione, germanofilo convinto, allo scoppio della guerra europea si trova isolato nelle sue convinzioni e nelle sue posizioni tra gli stessi avventori della birreria tedesca da lui frequentata abitualmente, e gestita da “un buon tedesco spatriato” che “si è fatta un po’ di patria intorno”, e che ora è isolato e malinconicamente nostalgico del suo paese. La guerra si ripercuote dunque nei rapporti con gli amici della birreria, che si dimostrano ostili alla Germania e alla guerra provocata dalle due nazioni tedesche, e da compagni di bevute e di conversazione si mutano in avversari polemici e aggressivi.

Ma è soprattutto in famiglia che Berecche si trova al centro di laceranti contrasti e ostilità. Il figlio Faustino è conquistato dall’ondata interventista e partecipa alle manifestazioni studentesche in favore della guerra all’Austria, contro il volere e in polemica col padre. La figlia è fidanzata con un giovane del Trentino, “il dottor Gino Viesi della Valle di Non”, il quale ha tre fratelli che come cittadini austriaci sono stati richiamati alle armi nell’esercito imperiale; mentre egli stesso, acceso irredentista, “non si è presentato all’appello [...] disertore di guerra, domani, se preso, sarebbe impiccato o fucilato alla schiena. Ma spera che l’Italia...” (p. 581): anch’egli è dunque un convinto interventista.

Berecche, considerato rappresentante della Germania e idolo polemico di questi giovani, deve quindi affrontare o subire l’ostilità sorda o le polemiche aperte del figlio, della figlia e del suo fidanzato. Anche la moglie – già piena di “malanimo” e di “chiuso rancore” verso di lui, nel “rammarico di una vita tramontata senz’alcun ricordo di vera gioia” (p. 580) – attribuisce a Berecche la colpa dei contrasti familiari, delle intenzioni del figlio di partire volontario, e anche della sorte

⁷ Ivi, p. 1151.

dei fratelli del Viesi, nel momento in cui arriva la notizia che essi sono morti o dispersi, con conseguenti aspre manifestazioni di cordoglio del giovane trentino e della figlia.

E quando Faustino e Gino Viesi scompaiono, partiti come volontari in Francia, lo scompiglio in famiglia raggiunge l'acme. Contro Berecche, ancora una volta considerato responsabile della scelta avventata dei due giovani, si rivolge soprattutto la reazione folle della moglie (con manifestazioni ispirate forse da quelle della moglie dell'autore) che irragionevolmente pretende da lui la restituzione del figlio. E forse anche nella contrapposizione tra marito e consorte si può rilevare un più generale scontro di temperamenti e di comportamenti, tra quello "tedesco", compassato e riflessivo di Berecche, e quello "italiano", fatto di manifestazioni eccessive e scomposte, della donna.

Assediato da tanta irrazionalità, dal comportamento ostile e aggressivo e dalle scelte impulsive dei figli, dalla follia della moglie, Berecche cerca "nordicamente" di controllare le passioni, di "ragionare" (*Berecche ragiona* è intitolato uno dei capitoletti in cui è articolata la novella) sforzandosi di "rarefare" e distanziare gli eventi e le situazioni in cui è così penosamente coinvolto.

Ma è qui che esplodono pirandellianamente una serie di contraddizioni, che rivelano i limiti e la debolezza della ragione, della insufficienza di questa "macchinetta infernale" della mente umana a dominare le forze dirompenti dell'esistenza. Ed è in primo luogo proprio l'ideale e il modello di razionalità e di metodo, la Germania stessa, a rivelare nella riflessione di Berecche la sua inconsistenza. Questi è costretto a confessare a se stesso e a riconoscere la "colossale bestialità tedesca": quel "gigante florido e prosperoso, che sapeva tutto meglio degli altri, che faceva tutto meglio degli altri, ecco, dopo quarantaquattro anni di preparazione, si rivelava un bestione: forzuto, sí, dalle mani e dalle zampe bene addestrate e poderose; ma che pensava sul serio di poter giocare alla guerra ancora come un ragazzaccio feroce..." (p. 585).

È in questa condizione di crisi, crisi di un mondo di convinzioni e di valori, che Berecche accoglie quasi come considerazioni consolatorie quelle che un compagno della birreria svolge sulla guerra come evento catastrofico, risolutore di tensioni e aspettative accumulate negli ultimi decenni, ma causa forse scatenante – se vogliamo servirci del titolo di un'opera famosa e assai discussa apparsa alcuni anni più tardi – di un "tramonto dell'occidente", e preludio a una "distruzione generale, che spegnerà ogni lume di scienza e di civiltà nella vecchia Europa" (p. 579).

È interessante constatare come alcuni tratti della visione accennata dal personaggio siano accostabili a quelli che appunto formulerà Oswald Spengler: l'idea di un succedersi delle civiltà che nascono e decadono secondo cicli naturali: "pensate che l'India, la Cina, la Persia, l'Egitto, la Grecia, Roma diedero esse un tempo il *la* alla vita, sulla terra. Un lume s'accende e sfavilla per secoli e secoli in una regione, in un continente; poi, a poco a poco si smorza, vacilla, si spegne. Chi sa! Forse ora sarà la volta dell'Europa" (p. 578); e la funzione quasi consolatoria della diagnosi, sia pure infausta per la civiltà europea, in quanto gli individui siano disposti ad accettare il destino che la necessità storica impone (l'opera di Spengler si conclude con il motto stoico di Seneca, "ducunt fata volentem, nolentem trahunt").

La consonanza di Berecche con le considerazioni dell'amico (tanto che egli è portato a sviluppare nella sua immaginazione le implicazioni di quelle idee: "Berecche s'è veduto lontano lontano, con tutta l'Europa, retrospinto nelle caligini d'una favolosa preistoria") è d'altra parte connessa a un tratto del personaggio che ritroviamo, con manifestazioni e implicazioni differenti, in altre figure pirandelliane. Egli ha l'abitudine di ricorrere – per attenuare, per *raffreddare* o *rarefare* le sue angosce e i dispiaceri dei rapporti familiari – all'espediente del "cannocchiale rivoltato", teorizzato in una nota novella dal dottor Fileno nella *Filosofia del lontano*, "un metodo" – si dice in quel testo – "che consisteva nel leggere da mane a sera libri di storia e nel vedere nella storia anche il presente, come già lontanissimo nel tempo e impostato negli archivi del passato". "Con questo metodo s'era liberato d'ogni pena e d'ogni fastidio, e aveva trovato – senza bisogno di morire – la pace"⁸.

Sulle suggestioni suscitategli dalle idee del compagno di birreria, Berecche dunque immagina che "tra mille anni [...] questa atrocissima guerra, che ora riempie di orrore il mondo intero, sarà in poche righe ristretta nella grande storia degli uomini" (p. 597). Ma già questo distanziamento si era dilatato – nella contemplazione del cielo notturno, a cui Berecche si dedica e in cui si rifugia – in una visione cosmica, nella quale la terra si perde come un minuscolo "granellino", "che va e va, senza un fine che si sappia, per quegli spazi di cui non si sa la fine" (p. 595). È lo stesso esercizio mentale con il quale il metereologo Iacopo Maraventano, in un'altra novella, *Pallottoline!*,

⁸ *La tragedia di un personaggio*, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, t. 2, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1990, p. 818.

dimostra alla moglie e alla figlia che il rammarico per la misera vita che conducono non ha senso, è inconsistente se considerato in rapporto al niente che è la terra nell'universo. Con questa filosofia egli stesso annullava ogni tormento:

ebbene, senz'altro, *retrospingeva* nello spazio il sistema planetario: spariva il sole, spariva la terra, tutto diventava niente, e con gli occhi chiusi, fermo nella considerazione di questo niente, a poco a poco addormentava il suo tormento⁹.

Così Berecche riflette sulla irrazionalità degli uomini che pretendono di essere il centro e il fine del cosmo. Ma questi tentativi di distanziamento – che d'altronde hanno una intrinseca contraddittorietà, come appare dalle implicazioni in qualche modo opposte che ha il riferimento al cannocchiale di Copernico nell'*Umoreismo* e nel *Fu Mattia Pascal*, dove esso è considerato un'invenzione funesta per gli uomini – si scontrano con l'irrazionalità che lo circonda; ma che soprattutto è in lui stesso, e che in lui finisce col prevalere, al di là di ogni "forma" o "ragionamento" che si impone o a cui ricorre.

Perciò i pensieri di Berecche non hanno gli esiti e gli effetti consolatori della *Filosofia del lontano* del dottor Fileno: la quale già, del resto, manifestava le sue contraddizioni in quel personaggio (come gli faceva notare "l'autore" di cui egli spasmodicamente si dichiarava "in cerca") che non riusciva, applicando la sua filosofia, a distanziare la propria "tragedia" di personaggio mancato.

Berecche è troppo coinvolto nella tragedia che si svolge attorno a lui perché possa realmente pervenire ad "addormentare il suo tormento"; una tragedia che non solo mette in causa convinzioni e valori per lui fondamentali, ma sommuove aspetti profondi del suo essere, istintivi e vitali, operanti in lui fuori di ogni razionalità, soprattutto relativi alla sfera degli affetti familiari e paterni.

Sono queste motivazioni profonde che sollecitano le riflessioni angosciose sulle vittime innumerevoli e ignorate dei campi di battaglia, su

tutte le piccole storie di queste migliaia e migliaia di esseri oscuri, che ora scompajono travolti in essa, ciascuno dei quali avrà pure accolto il mondo, tutto il mondo in sé [...] Quanti, feriti non raccolti, morenti su la neve, nel fango, si ricompongono in attesa della morte

⁹ *Pallottoline!*, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, t. 2, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1990, p. 194.

e guardano innanzi a sé con occhi pietosi e vani, e più non sanno vedere la ragione della ferocia che ha spezzato sul meglio, d'un tratto, la loro giovinezza, i loro affetti, tutto per sempre, come niente! Nessun cenno. Nessuno saprà (p. 597).

Questa sollecitudine dolorosa per le tante tragedie ignote di cui si compone l'immane tragedia della guerra, queste riflessioni così partecipi sui tanti senza nome, eppure veri protagonisti di quegli eventi, sono connesse al coinvolgimento personale di Berecche. Nel momento in cui il figlio manifesta l'intenzione di partire volontario, e quando fugge di casa per realizzare il proposito, il pericolo che corre il figlio tocca zone del vissuto esistenziale, dei legami di sangue, nella sfera dei sentimenti più istintuali e profondi (e in questi tratti della novella possiamo certo vedere proiettata e rielaborata l'esperienza personale dell'autore).

Pirandello ha rappresentato questo nodo esistenziale in una delle sue più toccanti novelle, scritta sempre in questo periodo, *Quando si comprende*, in cui un uomo a cui è morto un figlio in guerra si sforza di ragionare, o di darsi una ragione, di quella perdita, con ragionamenti che fanno appello a un'etica astratta ed a argomenti forzatamente consolatori:

A vent'anni, vanno perchè debbono andare e non vogliono lagrime. Non ne vogliono perchè, anche se muojono, muojono infiammati e contenti... Bisogna non piangere, ridere... o come piango io, sissignori, contento, perchè mio figlio m'ha mandato a dire che la sua vita... lui se l'era spesa come meglio non avrebbe potuto, e che è morto contento, e che io non stessi a vestirmi di nero, come di fatti lor signori vedono che non mi sono vestito.

Un castello di argomenti che di fronte alla elementare domanda di una madre non rassegnata ("Ma dunque... dunque il suo figliuolo è morto?") crolla scoprendo la realtà di uno straziante sentimento primordiale:

Il vecchio si voltò a guardarla con quegli occhi atroci, smisuratamente sbarrati. La guardò, la guardò e tutt'a un tratto, a sua volta, come se soltanto adesso, a quella domanda incongruente, a quella meraviglia fuor di posto, comprendesse che alla fine, in quel punto, il suo figliuolo era veramente morto per lui, s'arruffò, si contraffecce, trasse a precipizio il fazzoletto dalla tasca e, tra lo stupore e la commozione di tutti, scoppiò in acuti, strazianti, irrefrenabili singhiozzi¹⁰.

¹⁰ *Quando si comprende*, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, t. 2, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1990, pp. 679-681.

Così Berecche è vinto – nel suo sforzo, come egli dice, di “frenare la natura che insorge contro la ragione” – dalla forza irrazionale, istintiva del sentimento paterno, che agisce al di là e più in profondità di tutte le strutture logiche e di tutti gli atteggiamenti polemici che assume nei confronti dei figli. A un certo momento egli confessa all'amico Fongi: “A questo ero arrivato! a pensare che se [...] il mio figliolo [...] sarebbe andato volontario alla guerra, ci sarei andato anch'io...”. E nel percorso di questo contrastato cedimento, il desiderio di condividere con il figlio i pericoli della guerra lo induce a un gesto insensato e strambo: quello di addestrarsi a cavalcare con il proposito di arruolarsi nel “Corpo guide volontari a cavallo”. Ed è un addestramento che egli pratica, in uno scivolamento verso una sempre maggiore irrazionalità, rifiutando di seguire i consigli del maestro di maneggio, e abbandonandosi, in uno slancio vitalistico, a una carica a cavallo, con conseguente caduta e cecità temporanea.

L'episodio conclusivo della novella si innesta su tale condizione di cecità, che il personaggio ora condivide con l'ultima figliuola, Margheritina, una figura e un tema, quello della cecità, presente lungo tutto il racconto come *leit motiv* che si intreccia agli altri, per emergere con tratti particolarmente intensi nel finale.

Se la presenza degli altri figli e il rapporto con essi mette Berecche in relazione con degli esseri che “non si sentono vivere”, si abbandonano totalmente alle illusioni e ai sentimenti più istintivi, la presenza e il rapporto con Ghitina lo mette in relazione con una realtà più profonda e tragica, simbolizzata e resa sensibile da Pirandello con l'esperienza del buio. E appunto Berecche viene infine accomunato alla figlia nella “contemplazione” di questo buio.

Nell'*Umorismo* il buio rappresenta l'esperienza della realtà, che l'uomo compie in quanto ha il lume della ragione, è la fiaccola di Prometeo che gli dà la coscienza di sé, ciò che Pirandello definisce “il sentimento che noi abbiamo della vita”. Quel lume “proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe se la favilla non fosse accesa in noi”¹¹.

È quel debole lume che acceso la notte crea le ombre intorno che ci riempiono di inquietudine e di angoscia:

¹¹ *L'Umorismo*, in L. Pirandello, *Saggi, poesie, pagine sparse*, Mondadori, Milano, 1967, p. 155.

Perché avete tanta paura di svegliarvi la notte? Perché per voi la forza alle ragioni della vita viene dalla luce del giorno. Dalle illusioni della luce. Il bujo, il silenzio, vi atterriscono. E accendete la candela. Ma vi par triste, eh? triste quella luce di candela. Perché non è quella la luce che ci vuole per voi. Il sole! il sole! Chiedete angosciosamente il sole, voialtri! Perché le illusioni non sorgono più spontanee con una luce artificiale, procacciata da voi stessi con mano tremante. Come la mano, trema tutta la vostra realtà. Vi si scopre fittizia e inconsistente. Artificiale come quella luce di candela. E tutti i vostri sensi vigilano tesi con ispasimo, nella paura che sotto a questa realtà, di cui scoprite la vana inconsistenza, un'altra realtà non vi si riveli, oscura, orribile: la vera¹².

Ma in *Il fu Mattia Pascal* questa debole luce ha un'altra valenza: essa è indicata da Anselmo Paleari – sebbene sottoposta alle reazioni scettiche del protagonista – come “una lampadina di fede”:

Se questa lampadina manca, noi ci aggiriamo qua, nella vita, come tanti ciechi, con tutta la luce elettrica che abbiamo inventato! Sta bene, benissimo, per la vita, la lampadina elettrica; ma noi, caro signor Meis, abbiamo anche bisogno di quell'altra che ci faccia un po' di luce per la morte¹³.

È su questi presupposti che il Paleari accende il “lanternino rosso” per le sue sedute spiritiche, ed ha elaborato la sua *Lanterninosofia*. Ed è un'immagine, quella del lanternino, che ricompare con questa valenza in altri testi pirandelliani:

Speranze, illusioni, ricchezza e tant'altre belle cose aveva perduto il signor Aurelio lungo il cammino della vita: gli era solo rimasta la fede in Dio ch'era, tra il bujo angoscioso della rovinata esistenza, come un lanternino: un lanternino ch'egli, andando così curvo, riparava alla meglio, con trepida cura, dal gelido soffio degli ultimi disinganni¹⁴.

Ma il lanternino che ci rende coscienti del buio che ci circonda ha molte implicazioni di significati e valenze nelle rappresentazioni di Pirandello.

¹² L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, t. 2, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1990.

¹³ *Il fu Mattia Pascal*, in L. Pirandello, *Romanzi*, vol. I, Mondadori, Milano 1990.

¹⁴ *Il vecchio Dio*, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, t. 2, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1990, pp. 743-744.

Anche in *Berecche e la guerra* un “lampadino rosso” (l’autore lo motiva realisticamente come un lume acceso ogni sera davanti a una Madonna di porcellana nello spigolo del villino di un “ricco prelato”, che si trova accanto a quello affittato da Berecche) ha una funzione importante nel racconto. “Quel lampadino pietoso stenebra la traversa solitaria” dove abita, “appena tracciata e ancor senza fanali”: e Berecche talvolta – svelando un aspetto nascosto della sua anima – vi si ferma furtivamente davanti, “si scopre, non visto da nessuno, per dire qualcosa a quella Madonnina” (p. 582).

Quella piccola luce ha quindi una valenza per un verso analoga a quella del lanternino del Paleari e del signor Aurelio; e ad esso Berecche contrappone

il lume maledetto della ragione! Ragione che non sa accecarsi nella fede! Lui Berecche vede o crede di vedere con questo lume tante cose che gli impediscono ora di pregare....,

e affida quindi alla piccola figlia cieca questa possibilità di conforto:

... è contento, sì, ch’ella preghi di là, la sua Margheritina; è contento che una parte di lui, così angosciosamente amata, priva di quel suo lume di ragione, cieca preghi di là... (p. 593).

Ma nel finale, quando Berecche, temporaneamente accecato, è immerso in un buio che lo accomuna alla figlia (“Che è il mondo per lei? Ecco, ora egli può intenderlo bene. Bujo. Questo bujo”) il “lampadino rosso” riappare in un contesto di forti ambivalenze.

Berecche con gli occhi bendati dopo la caduta si fa portare nella sua camera e vuole con sé solo Margheritina.

“Se la fa sedere su un ginocchio; la abbraccia. Ragiona; ma gli sembra che Margheritina il lampadino rosso innanzi alla Madonnina del villino dirimpetto – almeno quello solo – sì, possa vederlo, se è acceso; e glielo domanda. Margheritina non risponde. Berecche comprende che no, neanche quello può vedere Margheritina, la sua animuccia cara; e se la stringe al petto più forte” (p. 621).

Ora Berecche, e con lui il lettore, è messo di fronte alla visione pirandelliana della realtà più profonda e tragica, “oscura e orribile: la vera”. Anche in *Il fu Mattia Pascal* alla fede illusoria di Paleari il protagonista, ancora attraverso l’immagine del buio contrappone uno scetticismo (che forse interpreta più da vicino quello dell’autore): “Il criterio direttivo delle nostre azioni, il filo per uscir da questo labirin-

to, il lume insomma, signor Meis, il lume deve venirci di là, dalla morte. – Col bujo che ci fa? – Bujo? Bujo per lei!”¹⁵.

In un'altra novella lo scrittore aveva rappresentato l'esperienza della cecità come rapporto più diretto con quella realtà:

Mortagli cosí d'un tratto la madre, oltre al bujo della sua cecità, un altro bujo s'era sentito addensare piú dentro che attorno, terribile, di fronte al quale, è vero, tutti gli uomini sono ciechi. Ma da questo bujo, chi abbia gli occhi sani può almeno distrarsi con la vista delle cose intorno: egli no: cieco per la vita, cieco ora anche per la morte. E in quest'altro bujo, piú freddo e piú tenebroso, sua madre era scomparsa, silenziosamente, lasciandolo solo, in un vuoto orrendo¹⁶.

Ma nella novella che trattiamo Pirandello lascia il lettore dubbioso se la condizione migliore sia il poter “distrarsi con la vista delle cose attorno” (perché, come si dice in un passo già citato, “la forza alle ragioni della vita viene dalla luce del giorno. Dalle illusioni della luce.”), oppure, come riflette Berecche pensando al suo futuro,

anche per lui, senza più quella benda, con gli occhi di nuovo aperti alla vista del mondo, sarà tutto bujo, sempre, così, anche per lui; ma forse peggio, perché condannato a vederla ancora la vita, questa atrocissima vita degli uomini (p. 621).

Il racconto termina con un richiamo al motivo del contrasto tra germanofilia e patriottismo, con una battuta che vorrebbe rappresentare un Berecche costretto – come l'autore affermava nella nota introduttiva citata – “alla fine, dalla forza stessa degli eventi a riaccogliere in sé la vera patria”:

E di questo, figliola mia, di tutto questo, siano rese grazie alla Germania! (p. 622).

Ma certo i temi più profondi del racconto risultano quelli di una riflessione sulla guerra, “questa atrocissima guerra, che riempie di orrore il mondo”, e che appare in questo contesto una delle motivazioni più profonde della visione pirandelliana della vita, di “questa atrocissima vita degli uomini”.

¹⁵ *Il fu Mattia Pascal*, cit.

¹⁶ in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, t. 2, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1990.

DIEGO POLI

FIGURE DELLA PAROLA:
UN TRACCIATO DA LEOPARDI A CAMPANA

*Il luogo è la parola... e se non ci fosse il luogo
non ci sarebbe la parola*

(Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubico*, 1674).

La parola è *parabolé* in quanto ‘pone’ se stessa, per via di confronto, rispetto a ciò che si annuncia nel luogo accanto. È la ricerca dell’alterità, rispetto a ciò che si predica attraverso il meccanismo della articolazione, fino a esprimersi nella sonorità più piena. Per questo per il Cristianesimo l’inizio riposa nel Verbo e per Mandel’stam “forse già prima delle labbra nacque il sussurro”. Ma è anche il rapporto con la topica della memoria, che fa annotare a Giorgio Caproni: “e non ricordo in quali altri luoghi”.

Per Paul Valéry l’elaborazione artistica si dipana fra gli estremi del sogno, del linguaggio, della conoscenza, e si sublima nel varcare i confini fra il razionale e l’estetico per raggiungere una esperienza simbolica rarefatta. Ogni luogo d’ispirazione a cui ancora mancano “quelques vers au-dessus de lui, et beaucoup de vers au-dessous” (*Poésie et pensée abstraite*) è in attesa di un altro. La poesia è infatti rivolta agli eletti che si lasciano ammaliare dal Vate per esaltarsi fino alla saggezza divina. Valéry si trova pertanto a servirsi della speciale modalità della parola, quella poetica, radicata nell’esistenza e assolutamente diversa rispetto alla parola inaridita dalla ripetitività.

Ricorda, questa concezione di Valéry, il Leopardi dello *Zibaldone* il quale – dalla carta 1213, del 26 giugno 1821, alla 1239, del 29 giugno – arriva a fissare e a sintetizzare i suoi pensieri riguardo alla sistematizzazione conoscitiva che il sapere linguistico attua sul dominio dell’esperienza: “Alle scienze sono buone e convengono le voci precise, alla bella letteratura le proprie” (*Zib.* 1226, 26 giugno 1821). La specializzazione lessicale negli ambiti dei saperi determina implicitamente il loro estraniamento dalla dimensione poetica, giacché “nudità e secchezza” producono nitidezza nei significati dei “termini”

che compongono una nomenclatura univoca e monosemica, a cui sono ridotti i nomi per organizzarsi in sistemi coerenti, distinti per tipologia, corrispondenti a insiemi di descrizioni formalizzate e classificati per nozioni (“nelle scienze ogni termine dev’esser preciso e non dar luogo ad equivoco”, *Zib.* 4216, 13 ottobre 1826).

A questi nomi, diagnostici e autodefinentisi, si è pervenuti per “convenzione che applica a quella parola quel preciso significato” (*Zib.* 1219, 26 giugno 1821), realizzando in tal modo il progetto di “progresso” culturale, sociale e tecnico su cui “quasi tutta l’Europa conviene” (*Zib.* 1213, 26 giugno 1821). All’interno del “Sistema di Belle Arti” (*Zib.* 6), il bello è inteso aristotelicamente come l’armonica ed equilibrata relazione fra elementi (“La convenienza che cagiona la bellezza non è solamente nelle parti della cosa. Molte cose possono esser così semplici che quasi non abbiano parti... Ma la convenienza della cosa si considera anche rispetto alle relazioni del tutto, o delle parti coll’estrinseco”, *Zib.* 276, 14 ottobre 1820), così come “la bellezza del discorso e della poesia” partecipa di tale complessità della natura mediante la parola, giacché la “convenienza” trova “il suo soggetto nella sostanza” (*Zib.* 1089, 26 maggio 1821). Il lessico comune è composto di “parole” polisemiche, compendiose e metaforiche, portatrici di quella ambivalenza del segno da cui può scaturire la produzione della poesia. All’opposto, l’“effetto poetico generale” si basa sull’“università delle cose”, mentre la decomposizione in parti discrete priva l’uomo della possibilità di “sentire” la natura (*Zib.* 3241, 22 agosto 1823).

I significati delle parole sono determinati dal costruire empirico, sulla base delle sensazioni esperite, “*mettendo quasi sotto i sensi*” la lingua (*Zib.* 30). La pervasività della poesia supera infatti il processo intellettuale che si dimostra altrove vitale (“Perocchè tutto ciò ch’è poetico... sentendolo si conosce e s’intende, nè altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo”, *Zib.* 3242, 22 agosto 1823). Attraverso questo costante monitoraggio Leopardi circoscrive il complesso dell’immaginativa poetica, perché al poeta e al letterato “più convenienti sono... le parole più vaghe” (*Zib.* 1226, 26 giugno 1821). Le creazioni poetiche del “vago” e dell’“infinito” divengono le matrici del pensiero dello *Zibaldone* che riflette su questi innovativi campi semantici. Pur non potendo essere precise, le parole, a differenza dei termini, sono chiare perché, nel riportare alla natura e alla qualità del referente, “suscitano nella nostra mente un’idea *sensibile* della cosa” (*Zib.* 951, 17 aprile 1821); la generazione delle idee parte, dunque, dalle sensazioni. Se i termini s’interpretano mediante il

convenzionalismo, il sensismo salda il rapporto con il mondo oggettuale sottoposto ad analisi attraverso un legame ontologico. Nel momento stesso in cui non si avverte più il rapporto con la realtà sensibile, e pertanto ci si sottrae al quantificabile, la parola perde la sua complessità e si riduce a un termine.

Nel tempo intercorso fra Leopardi e Valéry, questa ontologia della parola ha visto costituirsi attorno a sé posizioni affermatesi in un clima di intense esperienze, che si erano diffuse in particolare in Germania e in Francia, che erano avvertite in America dal profetismo di Walt Whitman – per la fondazione della poesia da una nuova mitologia –, ed erano state anticipate dal goticismo immaginifico e surreale di Edgar Allan Poe – attraverso il percorso nel labirinto iniziatico, costruito dall'intersezione del selvaggio, dell'oscuro e dell'inquieto del *Dream-Land*.

Di tale nuova atmosfera, le ricerche di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij sulla trilogia tematica di Morte-Risurrezione-Anticristo (prima traduzione in italiano, Milano 1901, del secondo tomo della trilogia, ovvero di *Voskresšie bogi. Leonardo da Vinči*) e soprattutto il volume dell'alsaziano Édouard Schuré *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions* (prima traduzione in italiano Bari 1906) venivano a fornire i contributi argomentativi maggiormente rappresentativi nell'ambito della 'misteriosofia'. Schuré fu tradotto da Arnaldo Cervasato che in quegli anni stava riuscendo ad accendere, per mezzo della rivista da lui fondata *Nuova parola* (1902-08), il dibattito critico riguardo alla modernizzazione del pensiero nazionale italiano a cui voleva imprimere un orientamento antipositivista, per indirizzarlo verso una rilettura del neoidealismo che includesse le dimensioni esoteriche e teosofiche, finanche caratterizzate da atteggiamenti prossimi al magico (Mantovani 1915, pp. 121-128). Ricordiamo che il giovane Pirandello, quando, come studente, si appresta attorno al 1887 a trasferirsi a Roma, scrive alla madre il suo disagio per la temperie positivista e materialista (Spampinato Beretta 1996, pp. 471-472).

Nell'ambito della dottrina misteriosofica europea, il percorso archetipico simbolizzato dall'orfismo, dopo essersi liberato dell'interpretazione classicista derivata da Virgilio e da Ovidio, focalizzata sulla sofferenza provocata dalla passione, per guardare invece all'antecedente di Novalis (*Hymnen an die Nacht*, cf. Strauss 1971), si traduce nell'identificazione del cammino carsicamente tracciato da un *lógos / verbum* carico di valenze iniziatiche, di situazioni di delirio e di ispirazioni ultrasensibili mirate al raggiungimento della palingenesi

(D'Alessio 1999, pp. 13-15). Quando si trova a calcare il suolo, il Vate si scopre appenato dall'esilio; ma quale Principe delle nubi, il Poeta aspira alla libertà celeste (dell'angelo e dell'albatro di Charles Baudelaire). Questo stato di emarginazione sarà superato quando egli riuscirà a "tuffarsi" nelle profondità dell'"ignoto", per essere illuminato dalla novella.

La lingua deve fuggire dall'idolatria a cui l'ha costretta l'uso della quotidianità e rifuggire dalla falsa concezione della soggettività; essa sarà "de l'âme pour l'âme", capace di riassumere, in un linguaggio fatto di idee universali – che dovrà pur venire! –, i profumi, i suoni, i colori, per fare del Poeta un novello Prometeo "voleur de feu". Il Poeta si fa *veggente* ("voyant") mediante un lungo, immenso e ragionato *sregolarsi* ("dérèglement" ovvero distruzione dell'ordine e dell'identità) di *tutti i sensi*, in modo da diventare il *grande maledetto e il Saggio supremo* nel momento in cui riuscirà a cogliere *l'ignoto* ("le grand maudit, et le suprême Savant! Car il arrive à l'inconnu!"); Arthur Rimbaud a Paul Demeny, *Seconde lettre du Voyant*, 15 maggio 1871). L'iniziazione orfica è permessa dalla convinzione di essere nato Poeta e di essersi riconosciuto come tale ("il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète"; Rimbaud a Georges Izambard, lettera del maggio 1871).

Verso questa innovazione estetica convergevano in Francia, sia pure con diversi andamenti, oltre a Rimbaud e a Valéry, Gauthier, Leconte de Lisle, Apollinaire, Verlaine, Mallarmé, Nerval, Baudelaire (Kushner 1961). A ciascuno di essi è proprio un modo di analisi del rapporto con la parola poetica. Baudelaire mira alla perfezione musicale dello stile che deve aspirare a divenire "matematico". Per Stéphane Mallarmé la poesia resta l'ultimo strumento conoscitivo come "explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence" (lettera a Paul Verlaine, 16 novembre 1885).

Fra i riferimenti dottrinari si aggiunge la concezione della dimensione "barbarica", quale realizzazione degli aspetti del dionisiaco e del titanico della poesia, che si compie nel relazionarsi alla misura apollinea quando i frammenti del mondo si ricompongono nell'unità e gli enigmi si sciolgono. È questa l'interpretazione sottostante a *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche secondo la vulgata di Schuré (cf. il capitolo *L'individualisme et l'anarchie en littérature* inserito nel volume *Précurseurs et révoltés*, Parigi 1904). Tale dimensione è specifica dell'uomo ("ist in jedem von uns bejaht") e verso di essa si deve tendere ("warum fürchten und hassen wir eine mögliche Rückkehr

zur Barbarei?”). Ma si colgono altrove i primordi di questa concezione: come nel Satana Trismegisto e nell’Angelo decaduto di Baudelaire.

Nel raggiungere lo scopo, la narrazione è vitalizzata dal ritmo incalzante delle immagini e dall’intervento sul significante. Liberatisi della concezione convenzionalistica del linguaggio, è in particolare quest’ultimo che l’orfismo sublima, affermando i valori estetici della lettura percettiva e audiotattile della manifestazione del mezzo comunicativo (Caporaletti 2005, pp. 69-86) e sottolineando che le interazioni fra lirica e musica – come ricordava Schuré (1906, p. 202) – sono “rivelatrici dell’eterna verità”. Esso trova la sua idealizzazione e amplificazione – se non il superamento del lirico nel sonoro – nel *Wort-Ton-Drama* di Wagner, passa poi per il progetto d’avanguardia della “poesia europea musicale colorita” (secondo le parole di Dino Campana riportate dal dr. Carlo Pariani; cf. Ortesta 1978, p. 28), partecipa di istanze figurative del Cubismo, dell’Astrattismo e del Divisionismo (Mineo 2007, pp. 37-38), per appagarsi nell’assunto esistenziale di Rilke del “canto come esserci” (*Gesang ist Dasein*, cf. *Sonette an Orpheus* 3).

In Italia, già Verdi viene a subire il fascino di questa nuova concezione artistica.

Con il *Macbeth* (rappresentato nel 1847), la cura per il testo – come egli scrive al suo librettista Francesco M. Piave – diviene ossessiva nella ricerca dell’eleganza di stile, raggiunta mediante un racconto tessuto di parole essenziali e suddiviso in versi brevi. Per cogliere questo scopo si richiederà anche l’intervento del poeta e traduttore Andrea Maffei.

Si dovrà attendere l’ultima stagione creativa di Verdi per avere con le altre due opere ispirate a Shakespeare, l’*Otello* (1887, da *Othello*) e il *Falstaff* (1893, da *Le allegre comari di Windsor* ed *Enrico IV*), una pari attenzione verso il testo dei libretti, che questa volta sono di Arrigo Boito. Ma soltanto per il *Macbeth* Verdi giudica la parola sufficiente per sé stessa e quindi pone la musica al servizio del poeta, ciò che per conseguenza porta a considerare le arie come pezzi sonori da declamare liricamente.

È evidente che tale atteggiamento scatena una vera rivoluzione all’interno della tradizione operistica italiana. Ma Verdi provoca con il *Macbeth* un’ulteriore inversione di tendenza, accostandosi alla proposta del ritorno alla condizione culturale del mito, e quindi della visione sovranaturale e intrisa di magia, attraverso un sistema integrato di poesia e musica.

Questa spiccata volontà di avanguardia fa assumere al Compositore una posizione assai difficile e impopolare. Il libretto di *Macbeth*, pubblicato da Ricordi nel 1848, contiene un “Avvertimento” al pubblico, inserito, evidentemente, a giustificazione di tale aspetto sentito come troppo pionieristico e indegno “del teatro d’una nazione incivilita”. Ma esso è tratto da Shakespeare “imaginoso poeta”, che a quegli “esseri straordinari” rappresentati dalle streghe lascia “predire il futuro con quella solennità maestosa che si trova in tutte le parole degli oracoli, e il vero ravvolge l’aspetto del meraviglioso”. La conclusione è una giustificazione: la narrazione “convertesi in ridicolo” soltanto se non cercasse la propria garanzia nella storicità della tradizione culturale.

A cavallo fra l’esperienza letteraria e musicale, l’intellettualismo che lo domina fa approdare Gabriele d’Annunzio alla produzione di un lessico evocativo e analogico, referente di sé medesimo, in cui la parola si pone come sonorità pura (Poli 2007b, pp. 248-250). Nella corrispondenza intrattenuta con Debussy, d’Annunzio riattiva la creazione delle sue immagini letterarie attraverso “l’alleanza spirituale” con “Claudio di Francia”: egli è ‘cullato e nutrito’ dai pensieri sollecitati dall’ascolto della musica (*les belles pensées que parfois vous avez bercées et nourries dans mon esprit*) e la sua ‘opera nascente ne fremeva’ (*mon œuvre naissante en tremblait*) al canto di quella ‘voce interiore’ (*la voix intérieure qu’il vous faut*) che al tempo stesso partecipa ‘di opera e di sogno’ (*de cette œuvre et de ce rêve*), di una ‘divina assonanza che, sola, è musica’ (*divine assonance qui, seule, est musique*), dagli ‘accenti sublimi’ che non si possono ‘trovare nel linguaggio umano’ (*les accents sublimes que je n’ai pu trouver dans le langage humain*).

La parola deve comporsi di fisicità, di suono, di cromatismo, di luminosità. d’Annunzio è un “Ulisside della sensazione” e pertanto un “Ulisside della parola” – come ebbe molto bene a definirlo il Migliorini – che fa coincidere l’atto della scrittura con quello della creazione: “O parole, mitica forza / della stirpe fertile in opre / e acerrima in armi... / rivendicarvi io seppi / nella vostra vergine gloria!” (*Laus vitae*).

Mondo arcano e ieratica spiritualità si manifestano nel dramma in ottonari francesi *Le martyre de Saint Sébastien*. Si tratta di un soggetto sacro non privo di componenti pagane e profane, declamato attraverso la partitura di una melodia diatonica e modale composta da Debussy, che complementa la sonorità del lirismo, della ritmicità e

dell'armonia. L'epistolario, fittissimo tra i due Artisti negli anni 1910-1911, e protrattosi sino quasi alla morte di Debussy nel 1918, documenta la volontà di ricercare le potenzialità espressive del testo scenico che nelle intenzioni sarebbe dovuto andare oltre quella felice e iniziale collaborazione. In d'Annunzio il progetto s'innesta, comunque sia, nel tentativo, soltanto parzialmente riuscito, di dare continuità alla prassi poetico-musicale avviata con Pizzetti (per *Fedra*), Zandonai (per *Francesca da Rimini*), Malipiero (per *Sogno d'un tramonto d'autunno*), Mascagni (per *Parisina*), e tentata con Puccini (per *La vergine e la città*) e Perosi (per *La crociata degli innocenti*). L'obiettivo è colto nei limiti di una ridefinizione sistematica di "arte totale" in cui, accolto il messaggio del "creatore barbarico" (come Richard Wagner è definito ne *Il fuoco*), si metta in atto il recupero della sintesi della poesia con la musica e la danza.

Con "creatore barbarico" d'Annunzio preannuncia un uso di "barbaro" che avrà fortuna nella lingua letteraria italiana di quegli ambienti legati ai movimenti europei modernisti e all'avanguardia misteriosofica, e che in seguito si trasformerà in uno stilema campaniano (Poli 2007a). Vittorio Coletti ha catalogato "barbaro" e "barbarico" fra le "voci campaniane tipiche", dal valore di "primordiale, incontaminato", fra quelle, quindi, su cui Campana ha spinto "l'acceleratore dell'invenzione verbale" (Coletti 1999, pp. 64-65 e Coletti 2003, p. 188).

Il nuovo clima europeo si riflette in particolare in d'Annunzio e in Carducci presso i quali si trovano testimonianze dell'uso di "barbaro" che stabilizzano nel panorama italiano l'innovazione semantica, la modulano sintagmaticamente e, così facendo, introducono all'esperienza di Campana.

In Carducci: "di barbaro lusso le rigide torri si vestono" (*Juvenilia* 34), "cantando una saga d'antiche cittadi sepolte e di regine barbare" (*Odi barbare* 15), "negra de la barbarie e del mistero" (*Rime Nuove* 61).

In d'Annunzio: "un campanile di stil lombardo barbaro" (*Il piacere* 2,4), "la giovinezza mia barbara e forte" e "ma pure in me, barbarico poeta da la rima domato" (*Intermezzo di rime* 1,3 e 12), "fresca e possente, aveva una testa di regina barbara" (*Trionfo della morte* 4,6), "pilastri di pietra sostenenti le due navate, coperti di barbare sculture cristiane" (*Novelle della Pescara* 17,3), "mi diceva il demone che queste antiche forze barbare si sieno conservate in te con tanta freschezza" e "risvegliò forse nelle radici stesse della mia sostanza l'ebrietà barbarica dei lontani padri" (*Le vergini delle rocce*

1,20 e 2,233), il già menzionato “creatore barbarico” come elemento formulare impiegato 4 volte e variato in “esploratore barbarico” ne *Il fuoco* (1 [7],55,67; 1 [9],19; 2 [15],77 e 2 [5],44).

Per ricordare attestazioni più recenti, si hanno ricorrenze in Carlo Levi, il quale descrive Giulia come “una donna alta e formosa... una specie di barbara e solenne bellezza” (*Cristo si è fermato a Eboli* 91) e, infine, nello sperimentalismo linguistico e nell’inquietudine espressiva di Pasolini (Vatteroni 2001).

In Campana, pur muovendo dal compendio di ascendenze letterarie e lessicali dannunziane (Frenguelli 2007), il gusto per le trasgressioni e per le anomalie nell’aspetto del significato (Sgroi 2007, pp. 101-110) fa assumere a “barbaro” e ai termini che con esso entrano in rapporto ontologico una produttività che non ha eguali nella nostra letteratura.

Al di fuori che nel titolo dei suoi *Canti*, “orfico”, per quanto sia fondamentale nel pensiero campaniano, non appare nei suoi scritti, così come non vi compare “dionisiaco” (Bonifazi 1964, p. 45). Il qualificativo deve restare, dunque, marcato. Sono usati come correlati i termini “bacchico, mitico, selvaggio, mistico, profondo, antico, primordiale” ed è, per l’appunto, a essi sovraordinato, “barbaro”.

Coesistono gli estremi di un espressionismo carico di tensione fra complessità e primitività, fra magia e civiltà, creato sui dati visivi combinati con la memoria, collocati nella metastoricità, e trasposti dall’età remota alla attualità del presente, in una “temporalità profonda e lunga” (Coletti 2003, p. 187). La “nenia primordiale monotona e irritante” del lirismo intuitivo immerge Campana nel germanesimo mitizzato che, come succede in Nietzsche e in Wagner, è una successione di pensieri e di melodie “assolutamente barbara”, la cui “forza di sovvertimento” sta nella loro “originalità barbaramente balzante e irrompente” che “anela alla distruzione” (*Il secondo stadio dello spirito...*, in *Taccuini* II; cf. Falqui 1966, pp. 335-336).

Nel cammino orfico attraverso il subconscio, Campana recupera il ricordo di visioni evocative del suo passato adolescenziale che affiora nel tempo presente (Stara 1997, pp. 119-122). Sostanziatasi tale anamnesi nella forma di scrittura arcaica del prosimetro, a questa dimensione primigenia conduce l’inizio de *La Notte*: “Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara che dominava il viale lunghissimo dei platani. Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio: mentre per visioni lontane, per sensazioni

oscuire e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti della mente" (2,2-6). Fuori di dubbio, "torre" rappresenta una immagine espressionistica – già carducciana – evocativa della barbarie. Essa, oltre che come "barbara/barbarica", ricorre nei sintagmi: "grossa torre barocca" (dominante nel *Taccuinetto* faentino), "torre rossa", "torre quadrangolare" (con "quadricuspide vetta"), "torricella", "torre quadrata", "torre orientale", "torri d'acciaio", "torre di San Gaudenzo", "torri gotiche". A proposito di quest'ultima – che si trova ne *Il Russo* – si deve anche recuperare come allegorica l'immagine de *La Verna* riferita a betulle che si stendono come "un tabernacolo gotico".

Le componenti essenziali del mondo disvelato e in trasmutazione (D'Alessio 1999, pp. 51-87), ovvero le forze sottostanti, sono "barbariche": "le prime cose... L'acqua il vento / La sanità delle prime cose – ... / Strati di rocce su strati – il vento... / La nuvola" (*La Verna* 8, 1-7). Esse vanno attentamente osservate, come si ricava dall'annotazione geologica di cui nel *Taccuino* Matacotta, p. 202, e come ci si attende dallo spirito analitico di un poeta che risulta al tempo stesso immatricolato – sia pure "per errore" – nella Facoltà di Chimica.

E "barbarica" diviene la parola poetica che alla sua base riproduce nel ritmo i misteri dell'esistenza errabonda e che porta il Poeta nella natura del "mistico" e del "selvaggio", gli opposti attorno a cui si catalizzano le scissioni ben radicate nella psiche di Campana di sacro e profano, di delirio ed estasi, di maternità e sensualità, di ingenuità e avidità, di fecondità e sterilità, di luminosità e oscurità, sino a che, riunitosi quale novello Orfeo con la sua Euridice (Lo Bue 1983, pp. 68-69), egli riesce a sublimarsi nella verità di quella parola.

Campana innalza lo sguardo alla volta del cielo stellato e la sua posizione appare oscillare fra l'essere un Poeta visivo oppure l'essere un Veggente; il primo è l'aspetto preferito da Gianfranco Contini (1947) e da Luciano Erba (1998, p. 159), mentre le due interpretazioni si trovano fuse in Eugenio Montale (1996, p. 581). Ma in questa dimensione data dai suoni e dalle luci, impadronendosi dell'esperienza di Lucrezio (Petruciani 1996, pp. 44-48), Campana si interroga sul colore delle tenebre (*qualis enim caecis poterit color esse tenebris*, cf. *de rerum natura* II, 798). La risposta è ottenuta nel ritorno alla condizione culturale del mito, ripetendo il passato nella puntualità del presente, rivivendolo attraverso un sistema integrato di poesia, musica e arte che, come accadeva in Novalis, spinge la parola verso l'interno "dei sintomi": essendo questi stati creati dal Poeta,

tutti i gradi della "tecnica verbale" sono compresi sotto la denominazione di Poesia (Vineis 1995).

Ma la "cornice autobiografica" dei *Canti Orfici* (Ceragioli 1985, p. 15), composta, nell'edizione Ravagliati del 1914, dalla gravità del sottotitolo (*Die Tragödie des letzten Germanen in Italien*) e dalla crudezza del colophon whitmaniano ("They were all torn and cover'd with the boy's blood", ripreso – con sostituzione di "the three" con "they" – da *Song of Myself* 34), lascia intendere che "le Poète...voyant" affronta il rischio d'identificarsi nell' 'Oltreuomo' (Stara 1997, pp. 87 e 98), sfida il destino nell'arena del mondo, per finire smembrato, affinché il sangue – con cui, come Zarathustra insegna, è impressa la vera scrittura – si riverberi sulle sue "novelle poetiche e poesie" (lettera a Giuseppe Prezzolini, Marradi 6 gennaio 1914), e possa finalmente essere celebrato il mito "barbarico" di rifondazione del cosmo (Stara 1997, pp. 110-112).

Se Carducci intitola *Barbare* le sue *Odi* (1877), fornendo in tal modo un precedente sinonimico al titolo dei *Canti Orfici* di Campana, tuttavia, questo titolo riporta al carattere della metrica che vuole imitare schemi classici con versi moderni. In ogni modo, già in una recensione attribuita al Foscolo, ma più verosimilmente di mano di Pietro Corsieri (Santini 1933, pp. XXXIX-XL), nel commentare le poesie dell'Arcade Giovanni Fantoni (Labindo Arsinoetico), sono definiti "barbari" i tentativi di ridurre i versi a schemi non congeniali "a dispetto dell'indole" loro naturale (Santini 1933, p. 415).

È dalla Francia, piuttosto, che giunge l'attestazione di *Poèmes barbares*, composti nel 1862 da Leconte de Lisle (Migliorini 1975, p. 21). Una ulteriore prova di questo clima culturale unitario e un'ennesima congiunzione fra Francia e Italia sono offerte da Paul Valéry il quale finisce di abbozzare, verso il 1917, "un poème en puissance", il cui manoscritto presenta nel titolo l'ambiguità di *O. chez les barbares*, dove *O.* si lascia sciogliere come *Ovide* 'Ovidio', rappresentato nell'esilio di Tomi, o come *Orphée* 'Orfeo', il magico Vate (Laurenti 1997), oppure, con più verosimiglianza, come tutti e due. Questi frammenti di un discorso restato allo stato iniziale riguardano l'incontro comunicativo fra la barbarie e la civiltà. Il poema trova dappprincipio il proprio argomento nel passaggio (tentato) alla sua attualizzazione; ma a questa operazione intellettuale i barbari non attribuiscono alcun valore e, pertanto, esso appare loro soltanto come "un tessuto di suoni ridicoli". Se però si abbandona questo livello per passare alla dimensione subliminale, ci si accorge che c'è in esso "qualche cosa di magico", che "tocca come le cose senza parola", e spinge Ovidio a

collocarsi sotto un albero (forse la “mémoire”?) per comunicare per mezzo di radici e di foglie, aspettando di rinvenire il principio di traducibilità nella trascendenza mediante la *metamorfosi* del significato, sapendo che “la voce è la poesia stessa”. La scena finale acquisisce i toni di un simbolismo drammatico quando il nome del Poeta si presenta come *O.vidio* = ‘O.vidio’ che però vale anche ‘O.vuoto’, denominazione che al contempo allude alla “memoria, voce, trasformazione, vuoto, incomunicabilità” e infine a “le néant”, cioè al nulla (Laurenti 1997, pp. 17-38).

Campana “vede” dunque la parola e attraverso di essa lancia il suo insegnamento che ereticamente si disidentifica dal reale per potersi estendere nell’“oltranza”, perché – sempre seguendo da Zarathustra –, al Poeta de *Il più lungo giorno* è concesso di varcare “come puro spirito... il ponte”. In tal modo entra nella schiera dei profeti che vivono nell’*átupon metaksý*, nell’indefinibile perimetro del frammezzo senza luogo, privo di coordinate spazio-temporali, e, per questa ragione, aperto alle infinite combinazioni che si offrono alla nostra attenzione (Vitiello 1994). Perché la poesia – come afferma Hermann Broch – è aldilà del linguaggio (Magris 1999, p. 222).

All’immobilismo Campana si sottrae allineandosi con la concezione circolare del tempo per cui, al momento del viaggio “estatico”, il passato e il futuro si allacciano nella continuità e si pongono come l’atemporalità mitica di cui le parole poetiche divengono l’espressione della ritualità. Infatti, pur guardando al sublime dantesco e pur modellandosi sullo scultoreo michelangiolesco, la meccanicità del moto tende a proiettare la poesia nello spazio e a prediligere i ritmi musicali della parola (Verdenelli 1981-82 e 1985; Coletti 2003, p. 186; Mineo 2007, pp. 37-38).

Questa condizione permette di agganciare Campana alle esperienze di altri Poeti profetici. Così il suo auspicio, per cui “sembra veramente che il tempo dei filosofi sia finito e cominci l’epoca dei poeti, l’età dell’oro scongiurata così ostinatamente dai filosofi economisti” (*Storie* 1,13), si trova all’unisono con l’utopia del pensiero politico-finanziario che guiderà la condotta di Ezra Pound.

Così come la rivisitazione della Storia lo accosta a Konstantinos Kavafis, al “vero alessandrino nello spirito e nella carne” – come di lui dirà Montale –, il quale nel 1904 aveva rappresentato con *Aspettando i barbari* (Περιμένοντας τοὺς βαρβάρους) l’antinomia tra la Ragione e la Rivelazione, delineando le immagini marmoree del potere imperiale nell’attesa dell’incontro con i barbari – “gli è che i barbari

arrivano oggi” (sintagma formulare nei vv. 2, 5, 11, 18, 20, γιατί οἱ βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερον) –, per dissolvere la tensione nella sensazione del disincanto portato dal rarefarsi del tempo quando al calare delle tenebre si pone il dilemma del nuovo interrogativo: “ora cosa avverrà senza barbari?” (v. 27, τώρα τί θὰ γένουμε χωρὶς βαρβάρους;). Poesia, questa di Kavafis, su cui non a caso Montale, profondo conoscitore di Campana, tornerà ripetutamente, pubblicando nel 1946 – chiamandola *I Barbari* – una propria “traduzione di una traduzione” inglese, per riproporla nel 1962 – come *Attendendo i barbari* – “tenendo d’occhio e abbreviando” la traduzione italiana di Filippo M. Pontani (De Marchi 2002, pp. 155-156).

Per tutti loro l’inizio coincide con la rinuncia al mondo, come era stato per Zarathustra verso il quale i suoi contemporanei si comportano da estranei che lo respingono dalle terre che non gli sono più proprie.

Anche la visione cromatica giocata da Campana (D’Alessio 1999, pp. 108-116) all’interno di una dialettica fra ombra e luce (Verdenelli 2003, pp. 127-130), e in particolare con il rosso in *Genova* e con il rosa in *Piazza Sarzano*, “gli occhiali di lettura” di Campana (Petrucciani 1999, p. X) sviluppano nella parola la colorazione sonora, ottenuta nel corpo fonetico tramite l’allitterazione e l’assonanza (“riso... rosso... roso... riso”, 17-19). In *Genova*, con “bianchi sogni” (15), “bianchi arabeschi” (46-47), “bianca finse una visione” (54), “bianca e lieve” (62, 65, 73), “era già l’ombra faticosamente bianca...” (67-68) si coniugano “palazzo rosso” (22), “chè rosse in alto sale marino l’ali rosse dei fanali” (58-59), e si giustappongono “come nell’ali rosse dei fanali bianca e rossa nell’ombra del fanale” (63-64), “ora di già nel rosso del fanale era già l’ombra faticosamente bianca” (66-68), “bianca quando nel rosso del fanale bianca lontana faticosamente l’eco attonita” (69-71); in *Passeggiata in tram in America e ritorno* ricorrono “la mole bianca della città” (3) e “piccoli dadi bianchi” (55-56). Ma ci sono anche “le lune elettriche” (*Genova*) che riprendono le “lunules électriques” di Rimbaud (*Le bateau ivre*).

Siccome il linguaggio è musicale, la sua percezione sensitiva si estende anche all’alternanza di pieno e di vuoto, di detto e di taciuto: “le mille voci del silenzio” (*La Notte*). In Rimbaud (*Voyelles*) le vocali sono colori che rientrano nella scala cromatica, ma al tempo stesso partecipano con le consonanti della “invenzione” verbale della natura poetica di cui *disciplinano e inventano la forma* e di cui ritmano i

silenzi, le notti, in una audizione colorata dell'inesprimibile (*Une saison en enfer*) che attende la traduzione. Di "coloriture", parla Nicolò Mineo, di luminescenze e di oscurità, che si impressionano anche nella dimensione auditiva. Il cromatismo campaniano è stimolante e forte, le immagini s'incalzano ossessive e l'impressione che si crea è di dinamismo (Minea 2007), – eppure la semantica dei colori appare disporsi secondo schemi voluti (Geddes da Filicaia 2007).

Bibliografia

- Bonifazi, Neuro
1964 *Dino Campana*, Roma, Ateneo.
- Caporaletti, Vincenzo
2005 *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM.
- Ceragioli, Fiorenza
1985 a cura di, *Canti Orfici*, Milano, Vallecchi.
- Coletti, Vittorio
1999 *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui "Canti Orfici"*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di Anna R. Gentilini, Bologna, il Mulino, pp. 63-79.
2003 *Postille a un vecchio saggio su Dino Campana*, in *O poesia tu più non tornerai. Campana moderno*, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata, Quodlibet, pp. 183-192.
- Contini, Gianfranco
1947 *Dino Campana*, in *Id. Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, pp. 18-28 (art. origin. pub. nel 1937).
- D'Alessio, Carlo
1999 *Il poema necessario. Poesia e orfismo in Dino Campana e Arturo Onofri*, Roma, Bulzoni.
- De Marchi, Pietro
2002 *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, pp. 155-169.
- Erba, Luciano
1998 *Di alcune frequenze dell'immaginario campaniano*, in *Artisti per il Museo d'arte contemporanea dedicato a Dino Campana e Atti della giornata di studi su Dino Campana del 28 settembre 1991*, Marradi, Centro Studi Campaniani.
- Falqui, Enrico
1966 a cura di, Campana, *Canti Orfici* (con note critiche di Silvio Ramat), Firenze, Vallecchi.
- Frenguelli, Gianluca
2007 *Il lessico e la semantica dei Canti Orfici*, in *Dino Campana "una poesia europea musicale colorita"*, Giornate di studio, Macerata 12-13 maggio 2005, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata, EUM, pp. 125-148.

Geddes da Filicaia, Costanza

2007 *I Canti Orfici: colori e suoni del mondo naturale*, in *Dino Campana "una poesia europea musicale colorita"*, Giornate di studio, Macerata 12-13 maggio 2005, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata, EUM, pp. 253-263.

Kushner, Eva

1961 *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet.

Laurenti, Huguette

1997 *Ovide chez les Scythes: un "beau sujet"*, Montpellier, Centre d'Études.

Lo Bue, Salvatore

1983 *Origine orfica della poesia*, Milano, Mursia.

Magris, Claudio

1999 *Utopia e disincanto: saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti.

Mantovani, Dino

1915 *Pagine d'arte e di vita*, a cura di Luigi Piccioni, Torino, STEN.

Migliorini, Bruno

1975 *Parole d'autore (onomaturgia)*, Firenze, Sansoni.

Mineo, Nicolò

2007 *I colori e la luce nei Canti*, in *Dino Campana "una poesia europea musicale colorita"*, Giornate di studio, Macerata 12-13 maggio 2005, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata, EUM, pp. 37-47.

Montale, Eugenio

1996 *Sulla poesia di Campana*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1929-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, pp. 569-581 (art. origin. pub. nel 1942).

Ortesta, Cosimo

1978 a cura di, *Carlo Pariani. Vita non romanzata di Dino Campana*, Milano, Ponte alle Grazie.

Petrucciani, Mario

1996 *Ipotesi per Dino Campana e altri studi*, Caltanissetta – Roma, Sciascia.

1999 *Premessa*, in *Concordanza dei "Canti Orfici" di Dino Campana. Testo, concordanza, liste di frequenza, indici*, a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki.

Poli, Diego

2007a *"Barbaro" in Campana*, in *Dino Campana "una poesia europea"*

- musicale colorita*", Giornate di studio, Macerata 12-13 maggio 2005, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata, EUM, pp. 67-82.
- 2007b *D'Annunzio, Pirandello e il teatro di parole*, in *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, Atti del Convegno di studi, Macerata 19-20 ottobre 2004, a cura di Laura Melosi e Id., pp. 247-252.
- Santini, Emilio
1933 a cura di, *Ugo Foscolo. Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, Firenze, Le Monnier.
- Sgroi, Salvatore C.
2007 *Per lo studio della lingua dei Canti Orfici*, in *Dino Campana "una poesia europea musicale colorita"*, Giornate di studio, Macerata 12-13 maggio 2005, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata, EUM, pp. 83-123.
- Spampinato Beretta, Margherita
1996 *Pirandello filologo romanzo*, in *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di Salvatore C. Sgroi e Salvatore C. Trovato, Roma, il Calamo, pp. 461-489.
- Stara, Flavia
1997 *L'incanto orfico. Saggio su Dino Campana*, Bari, Palomar.
- Vatteroni Sergio 2001
2001 *Pasolini e la lingua inventata: appunti su Hosas de lenguas romanas (1945)*, in *Studi offerti ad Alexandru Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, a cura di Id., Udine, Forum, pp. 269-287.
- Verdenelli, Marcello
1981-82 *Ipotesi di una tendenza cubista in Dino Campana*, "Studi Urbinati" LV, pp. 155-179.
1985 *Campana e le avanguardie*, in *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, a cura di Antonio Corsaro e Id., Ravenna, Longo, pp. 99-129.
2003 *L'ombra nei Canti Orfici*, O poesia tu più non tornerai. *Campana moderno*, a cura di Id., Macerata, Quodlibet, pp. 87-131.
- Vineis, Edoardo
1995 *In margine alla teoresi linguistica di Novalis*, in *Scritti linguistici e filologici. In onore di Tristano Bolelli*, a cura di Roberto Ajello e Saverio Sani, Pisa, Pacini, pp. 523-533.
- Vitiello, Vincenzo
1994 *Elogio dello spazio. Ermeneutica e topologia*, Milano, Bompiani.

FERDINANDO RAFFAELE

GIOVANNI CASSIANO TRA ORIENTE E OCCIDENTE.
SPUNTI PER UN'INDAGINE GEO-CULTURALE

1. Nel contesto degli studi dedicati alla figura e all'opera di Giovanni Cassiano¹, il volume *Jean Cassien entre l'Orient et l'Occident*, nel proporre la novità di un approccio di tipo "geoculturale", prospetta alcuni interessanti spunti di discussione². È infatti la funzione di mediazione culturale che Cassiano ha svolto nel mondo cristiano³ – che oggi, per taluni aspetti, torna ad essergli riconosciuta⁴ – ad essere assunta a chiave di lettura della sua opera, aprendo così una pista di ricerca che, sebbene più volte auspicata⁵, non è mai stata convintamente imboccata. Da questo punto di vista, lo studio dei suoi scritti, che oggi appare monopolio pressoché esclusivo di "patrologi" e storici del cristianesimo (e del monachesimo), potrebbe coinvolgere, in un'ottica più generale di storia della cultura, specialisti di altre disci-

¹ Cfr. *Bulletin de spiritualité monastique* (nn. 456-461), supplemento a *Collectanea Cistercensia. Revue de spiritualité monastique*, 59 (1997); l'importante biografia curata da Columba Stewart, cfr. Stewart 1998; si veda anche la revisione dell'edizione Petschenig 1886-1888 delle *Institutiones* e delle *Conlationes* (Kreuz 2004).

² *Jean Cassien entre l'Orient et l'Occident. Actes du colloque international organisé par le New Europe College en collaboration avec la Ludwig Boltzmann Gesellschaft* (Bucarest, 27-28 septembre 2001), a cura di Cristian Badilita e Attila Jakab, Beauchesne, Paris-Polirom, Iași, 2003.

³ Cfr. Vian 2001, pp. 150-151.

⁴ A questo proposito, nel presentare il volume Cristian Badilita auspica che venga meglio valorizzata la «dimension profondément et naturellement "œcuménique"» del pensiero di Cassiano (p. VII); sull'argomento, cfr., fra gli altri, Sœur Marie-Ancilla 2002, p. 139.

⁵ Com'è posto in evidenza da talune icastiche definizioni: "élève en Orient et maître en Occident", in Lagarrigue 1984; "authentique oriental qui écrit en latin", secondo Tomáš Špidlík, citato in Bosio – Dal Covolo – Maritano 1995, p. 194. Così, ancora, in Leonardi 1977, p. 494: «In Provenza, da scolaro dei grandi abba orientali, Cassiano diventa maestro: è la sua maturità».

pline. A questi ultimi si offrirebbe la fruttuosa occasione di operare, facendo ricorso ai propri strumenti critici, oltre i confini dei consueti campi d'indagine, con la possibilità di pervenire a cospicue e inattese acquisizioni conoscitive.

Purtroppo, l'esegesi esercitata sull'opera di Cassiano è stata finora condizionata dalla considerazione, peraltro non priva di giustificazioni, della sua non elevata originalità dottrinarla. Un giudizio, questo, che è riassunto con estrema chiarezza da Michel Olphe-Galliard: «Une sèche analyse ne peut que déflorer l'œuvre de Cassien. L'étude de ses sources nous montrera que son originalité réside dans la présentation des idées traditionnelles que l'auteur vulgarise»⁶. Indipendentemente, però, dalla condivisione di siffatto giudizio, va ricordato che l'importanza storica di un autore non è necessariamente determinata dalla novità del suo pensiero – preoccupazione, questa, del tutto moderna –, e che anche opere di semplice compilazione (ma non è certo il caso di quelle di Cassiano) risultano talvolta rivelatrici delle peculiarità di uno specifico momento storico o illuminanti per decifrare i caratteri di un ambito culturale o ancora fondamentali per dipanare i riflessi esercitati nel tempo da una tradizione di idee⁷.

Ritornando al volume, va perciò rimarcato come il suo maggiore pregio consista nella finora inedita messa a fuoco del ruolo storico di Cassiano e nella conseguente collocazione di alcuni contenuti delle sue opere in un'articolata rete di relazioni diacroniche (relativa ad antecedenti, modelli, contaminazioni, influenze, rifacimenti, censure, ecc.) e spaziali (luoghi di formazione e ambiti di influenza culturale). Nell'attesa delle conferme che potrebbero provenire da più approfonditi sondaggi comparativi e da più ampie contestualizzazioni, gli autori dei saggi fanno intravedere un orizzonte d'indagine senz'altro produttivo, nel quale è possibile cogliere aspetti che sfuggono a ricerche orientate su una singola categoria disciplinare, qual è, nel caso specifico, quella di "letteratura latina tardo-antica". Infatti, anche prescindendo dalle loro molteplici trasposizioni linguistiche, le opere di Cassiano finiscono comunque con l'interessare, fra le altre, le discipline romanistiche, slavistiche e bizantinistiche. È quest'indizio, a

⁶ S. v. «Cassien (Jean)», in DS, II, 1, 1953, coll. 214-277: col. 221; analoghe considerazioni in Marsili 1936.

⁷ Fondamentali considerazioni di metodo in Mazza 1986, specialmente alle pp. 326-328; da confrontare con Imbach 2003, pp. 91-92, ove si criticano, trattando di storiografia filosofica, i riflessi negativi di ciò che si definisce l'«imperialismo dell'originalità».

mio avviso, al di là della specifica consistenza dei risultati presentati, il più rilevante motivo di apprezzamento per il volume *Jean Cassien entre l'Orient et l'Occident*. Da leggersi precipuamente nell'ottica del *work in progress*, esso si configura soprattutto come ipotesi di lavoro di genere interculturale; come occasione di intervento su questioni aperte; come tentativo di ricostruzione di complesse stratigrafie culturali; come applicazione di una prospettiva storiografica, quella per l'appunto dei rapporti Oriente/Occidente, sempre più attuale nell'odierno dibattito culturale⁸.

2. Il volume è composto da undici interventi, i quali fanno riferimento a vari momenti della biografia spirituale e intellettuale di Cassiano, con scansioni cronologiche che, partendo dalle fonti alle quali egli ha attinto, si sfrangano nelle molteplici e variegate influenze esercitate nel tempo dalle sue opere. Tali interventi, oltre che per qualche contributo offerto nel lumeggiare aspetti ancora non pienamente noti del pensiero di Cassiano, si distinguono per l'organizzazione delle conoscenze acquisite. Naturalmente, data la forma composita della pubblicazione, questo approccio non può esplicitarsi in modo organico, bensì soprattutto per spunti ed ipotesi di lavoro.

Appare perciò opportuno presentare un *excursus* volto a cogliere gli elementi che qualificano peculiarmente la novità del volume.

Nel saggio *La prière de feu chez Jean Cassien* (pp. 169-203) di Monique Alexandre, è esaminata la trattazione che Cassiano fa del tema della “preghiera di fuoco”. La studiosa compara Cassiano ad Evagrio Pontico – che su questo tema costituisce una delle sue principali fonti –, rilevando giustamente come i numerosi concetti ed espressioni-chiave che il primo mutua dal secondo siano disgiunti dai tratti più marcatamente intellettualistici. La loro risemantizzazione, infatti, si dimostra principalmente rivolta ad un'applicazione pratica:

L'intellectualisme évagrien s'atténue chez Cassien où intellect, esprit, âme, cœur surtout, sont souvent employés sans distinctions trop strictes pour situer le lieu de la prière. [...] L'intuition propre à Cassien, c'est bien une vérité d'expérience... (p. 203).

La singolare traduzione che Cassiano fa del lessico evagriano si spiega soprattutto se posta in relazione a fruitori – coloro i quali nella

⁸ Un vivace quadro sui rapporti interculturali legati alle categorie di “Oriente” e “Occidente” ci è presentato in Pasqualotto 2004.

Gallia meridionale aspirano ad una radicale professione di fede cristiana – che egli conosce bene e nei cui confronti si prefigge precisi obiettivi di pedagogia spirituale. Peraltro, il successo che le sue opere riscuoteranno, soprattutto in virtù della loro efficacia didattica, permetterà il diffondersi della sua interpretazione della «preghiera di fuoco» presso importanti autori cristiani, tanto in Occidente quanto in Oriente:

... ce sentiment de la prière de feu, du mouvement du cœur, aura ses homologues par les traditions croisées, tant en Occident, par exemple, dans la *Vive flamme d'amour* de Jean de la Croix et le *Mémorial* de Pascal – feu, joie, pleurs de joie –, qu'en Orient dans l'oraison du cœur et dans la lumière thaborique de l'hésychasme (p. 203).

Un'analoga prospettiva d'indagine contraddistingue il saggio di Columba Stewart, *John Cassian's Schema of Eight Principal Faults and his Debt to Origen and Evagrius* (pp. 205-219), dedicato al riuso che Cassiano fa, rispetto alle opere di Origene e di Evagrio, del tema della lotta contro i vizi⁹. Stewart, autore fra l'altro di una recente biografia di Cassiano¹⁰, rileva, attraverso una puntuale analisi dei testi, come l'opera cassiana nei confronti delle sue fonti oltrepassi un livello semplicemente divulgativo e delinei, invece, un preciso progetto didattico, concepito in funzione delle nuove istituzioni monastiche:

Cassian used both Origen's and Evagrius' writings in service of his project of guiding nascent cenobitism in Gaul along lines inspired by Egyptian monasticism, both anchoritic and cenobitic, and by the Alexandrian theological tradition (p. 205).

Appare dunque emblematica la trasposizione concettuale che Cassiano opera dell'espressione evagriana *genikotatoi logismoi* in *principalia vitia*, che trasforma in figura morale – dal punto di vista didattico, meglio recepibile per il suo pubblico – quel che in origine era una figura demonologica:

Cassian's use of the schema is only one (though the most important) example of his integration of conceptual models derived from Evagrian monastic theology into his own program of monastic instruction (p. 205).

⁹ L'opera di Cassiano, com'è noto, ha rappresentato in Occidente una delle primissime formulazioni di un catalogo di vizi capitali; in merito, fra gli altri, cfr. Milis 1997, pp. 96-98.

¹⁰ Stewart 1998.

Tra gli antecedenti di Cassiano, tuttavia, vi sono anche fonti non cristiane, com'è nel caso dei temi e motivi di derivazione stoica¹¹, sui quali si sofferma la comunicazione di Jean-Claude Fredouille, *Vie active et vie contemplative selon Jean Cassien: les antécédents philosophiques* (pp. 147-167). L'aspetto più interessante messo in evidenza da Fredouille è costituito dalla ricollocazione di parti significative del catalogo stoico dei vizi e delle virtù, e più latamente di importanti elementi del pensiero filosofico greco, nel contesto del disegno morale cristiano approntato per i monaci della Gallia. Cassiano cioè...

... a enrichi ses deux œuvres de sa propre culture, que révèle, à défaut de références précises ou de citations textuelles, l'affleurement discret de schémas de pensée et de catégories conceptuelles anciens (connus directement ou indirectement, peu importe), parfois mis au service de l'étude de la Bible, non sans les solliciter à l'occasion; il les a enrichies aussi, naturellement, de sa propre expérience religieuse et de sa propre histoire spirituelle (pp. 166-167).

Tali sottolineature appaiono in sintonia con i risultati degli studi di Pierre Hadot dedicati ai legami intercorrenti fra filosofia antica e spiritualità del monachesimo egiziano. Hadot ci mostra soprattutto come il monachesimo cristiano, nato e sviluppatosi senza l'intervento di modelli filosofici in Egitto e Siria, abbia recepito sotto l'influenza alessandrina «certe pratiche spirituali filosofiche», sicché poi «si è descritto, definito e, in parte, praticato l'ideale cristiano, adottando modelli e vocabolario della tradizione filosofica greca»¹². In questa ottica, anche l'insegnamento e gli scritti di Cassiano rendono testimonianza a tale importante processo di assimilazione e ristrutturazione di elementi della filosofia stoica nel nuovo quadro spirituale cristiano:

Jean Cassien est certainement l'héritier de la tradition latine, telle que par exemple l'avait incarnée Sénèque, et son œuvre, à son tour, a nourri le monachisme occidental (p. 167).

Il contestuale ricorso a fonti ebraiche e cristiane è invece oggetto del saggio di Cristian Badilita, *Jean Cassien et le mythe des anges déchus* (pp. 221-237). Lo studioso prende in considerazione l'allegoria biblica dei "figli di Seth" e delle "figlie degli uomini", per ricondurla agli ideali della vita monastica: i monaci rivendicano, poiché custo-

¹¹ Presenza già indagata, fra gli altri, in Tibiletti 1977 e Neri 1997.

¹² Hadot 2005, p. 86.

discono la purezza dell'insegnamento divino, l'eredità della stirpe di Seth contro le "figlie degli uomini", le quali invece rappresentano l'insieme delle attrazioni mondane che distolgono da Dio. Dietro la raffigurazione allegorica – che attribuisce al monachesimo un valore metatemporale, riconducendone idealmente la sua ascendenza agli albori dell'umanità –, si scorge chiaramente un riferimento al tempo nel quale lo stesso Cassiano vive, contraddistinto da inquietanti segni di decadenza. Certa escatologia di tradizione ebraica, cioè, funge da chiave interpretativa per il presente¹³, sicché i segni di affievolimento degli ideali cristiani che Cassiano constata intorno a sé sono ricondotti al confronto, metastorico, fra "angeli di Dio" e "figlie degli uomini":

l'époque d'or du monachisme touche à sa fin, les signes de la décadence se multipliant de jour en jour: hélas, les "anges de Dieu" sont sur le point de tomber à nouveau dans les bras perfides des "filles des hommes" (p. 237).

L'intervento di Giovanni Filoramo su *Aspetti della direzione spirituale in Giovanni Cassiano* (pp. 133-146), ha il merito, fra le altre cose, di condurci a riflettere sullo statuto epistemologico del genere letterario nel quale rientrano i due trattati monastici di Cassiano, improntato ad una peculiare finalità formativa, prima che informativa. Uno dei risvolti di maggiore importanza dell'opera di Cassiano consiste, secondo Filoramo, nell'interpretazione che essa offre dell'idea di direzione spirituale¹⁴. Quest'ultima, sebbene istituzionalizzata solo a partire dal secolo XVI, affonda le proprie radici nella primissima tradizione spirituale cristiana e trova significativi antecedenti nelle tradizioni religiose pagane. Filoramo, giustamente, mette in evidenza come rispetto ai precedenti schemi di direzione spirituale, finalizzati soprattutto all'acquisizione di saggezza, la direzione spirituale di Cassiano sia invece rivolta «alla ricerca della salvezza individuale» e si fondi «su di un'autorità carismatica, che esige un nuovo tipo di obbedienza, incondizionata e assoluta» (p. 136). Non solo: Cassiano rende esplicita la profonda trasformazione del rapporto maestro-discepolo che non riguarda più solo l'aspetto della tra-

¹³ Sul giudizio storico di Cassiano nei confronti della società a lui contemporanea e dell'ecclesiologia monastica, importanti rilievi in Leonardi 1977, specialmente alle pp. 542-549.

¹⁴ Informazioni generali alla voce «Direction spirituelle», in DS, III, 1957, coll. 1102-1216.

smissione e tradizione di conoscenze, bensì coinvolge inestricabilmente l'esperienza vissuta, fino a determinare la collocazione della coppia nel medesimo orizzonte di salvezza:

Direttore e diretto sono ormai legati da un cordone ombelicale profondo: la perfezione del primo non è un bene acquisito una volta per tutte e, a sua volta, soltanto la perfezione che il secondo può raggiungere seguendo l'esempio del primo costituisce la miglior garanzia del mantenimento del potere e dell'autorità insiti nella carica di padre spirituale. In questo modo, Cassiano ha contribuito, attraverso la sua esperienza monastica e la sua riflessione teorica, a trasmettere all'occidente latino una pratica fondamentale del monachesimo orientale (pp. 145-146).

Marie-Anne Vannier, con *Le De Incarnation Domini de Jean Cassien* (pp. 49-63), si occupa della partecipazione di Cassiano alla polemica antinestoriana. Sulla base di un'essenziale ricostruzione storica dei motivi che hanno indotto l'autore alla redazione dell'opera¹⁵, la studiosa pone in rilievo il fatto che Cassiano abbia composto un canone degli autori avversi a Nestorio che include – risolto storico, questo, di cospicua importanza – autori di lingua sia greca sia latina.

Com'è noto, il maggiore ostacolo che la ricezione del pensiero di Cassiano ha incontrato nel mondo cristiano occidentale è stato rappresentato dall'accusa di semipelagianesimo¹⁶. Rivolta in particolare alla *Conlatio* XIII, essa ha avuto la prima e più importante asserzione nel *Liber contra Collatorem* di Prospero d'Aquitania¹⁷ ed ha determinato molte diffidenze, e talvolta censure, nei confronti dell'intera opera cassiana. Ha anche indotto, in ambito esegetico, a contrapporre la dottrina di Cassiano sulla Grazia a quella agostiniana. Ma in realtà, come spiega Salvatore Taranto nell'ampio e ben argomentato intervento *Giovanni Cassiano e Agostino: la dottrina della grazia* (pp. 65-132), siffatta contrapposizione non trova sostanziali giustificazioni, originata com'è dalle erronee interpretazioni che Prospero ha dato di alcuni passi delle *Conlationes*:

¹⁵ Cfr. anche Datrino 1991.

¹⁶ Per una definizione di semipelagianesimo, con riferimento a Cassiano e al monachesimo della Gallia meridionale, cfr. la voce «Semipélagiens», a cura di A. Solignac, in DS, XIV, 1989, coll. 556-568; per la posizione di Cassiano, cfr. almeno Rebillard 1994.

¹⁷ Se ne veda l'edizione in PL, 51, coll. 213a-276a.

L'ermeneutica prosperiana evidenzia dunque due gravi pecche: la prima è l'incapacità di comprendere il senso compiuto di certe affermazioni; la seconda è l'inesattezza ed inattendibilità del metodo esegetico (p. 130).

Tutto ciò ha determinato, ovviamente, riverberi negativi sulla complessiva esegesi dell'opera di Cassiano¹⁸. A tal proposito, il Taranto, attraverso un più puntuale accertamento delle affermazioni di Prospero ed un generale raffronto con la dottrina della salvezza di Agostino, rivede criticamente questo giudizio ponendo soprattutto in evidenza gli elementi di convergenza, finora trascurati, tra il pensiero agostiniano e quello cassiano. In realtà, la ragione di tali pregiudizi è da ricondurre alle teologicamente non ineccepibili opzioni lessicali di Cassiano, indotte dalla finalità formativa dei suoi scritti, che lo spingono in alcuni punti a marcare l'aspetto volontaristico nella ricerca della salvezza:

Non bisogna dimenticare che la funzione fondamentale attribuita da Cassiano alla sua opera, vuole essere quella di guida per i suoi monaci. Una funzione eminentemente pastorale dunque. Tale preoccupazione di ordine pastorale può a volte andare a nocumento della correttezza di espressione, a favore del fine "concreto" che chi parla o scrive vuole raggiungere (p. 131, nota n. 153).

Di fronte alle controversie che hanno investito l'opera di Cassiano in Occidente, risalta il fatto che la sua ricezione in Oriente non abbia mai incontrato sospetti. La comunicazione di Petre Guran, *Le cult de Jean Cassien dans l'Église d'Orient* (pp. 239-255), è sviluppata, per l'appunto, sul confronto fra la posizione attribuita a Cassiano nel canone dei santi della Chiesa cattolica¹⁹ e il culto che gli è riservato nel mondo ortodosso:

Si, dans l'Église d'Occident, – scrive Guran – saint Jean Cassien, un des pères fondateurs de la spiritualité monastique en Gaule, ne reçoit qu'un culte limité au diocèse de Marseille, l'Église d'Orient dans son ensemble cependant le commémore chaque année par un office liturgique (*acolouthie*) le dernier jour de février (p. 239).

Segue, poi, un ampio quadro descrittivo delle traduzioni e delle ricomposizioni che in lingua greca sono state effettuate di *Institutiones*

¹⁸ Sull'infondatezza di tali opposizioni, si veda anche Gobry 1991, pp. 615-626.

¹⁹ Cfr. in generale s. v. «Cassiano Giovanni, santo», a cura di G. Zannoni, in BS, III; e *Die vigesima tertia Julii. De S. Joanne Cassiano abbate*, in AA. SS.

e *Conlationes*, con la segnalazione di alcune essenziali notizie intorno alla loro circolazione e alla loro utilizzazione, nonché delle citazioni presenti in opere di importanti autori, quali Giovanni Climaco, Giovanni Damasceno e Fozio. È, inoltre, interessante rilevare l'articolarsi della diffusione del culto cassiano e della lettura delle sue opere nelle varie chiese orientali, che in modo certamente inusuale per un autore "latino" (Cassiano è oltretutto indicato con il nome di "Cassiano il Romano") si affermano e progressivamente si ampliano, fino a penetrare nel culto popolare, proprio a partire dai secoli X-XI, periodo, come si sa, nel quale tra la Chiesa di Roma e quelle orientali non si viveva propriamente in concordia.

I rapporti di Cassiano, infine, con i tre ambiti territoriali ai quali si lega la sua formazione monastica, ovvero l'Egitto, la Siria, e Costantinopoli, sono rispettivamente oggetto degli interventi di Attila Jakab, *L'Egypte chrétienne au temps de Jean Cassien* (pp. 1-14), il che, fra l'altro, mette a fuoco, forse in un'ottica troppo rigidamente sociologica, la distinzione, destinata ad esercitare importanti riflessi su molte antiche regole monastiche e in particolare sulla *Regula Sancti Benedicti*²⁰, che Cassiano fa tra i diversi generi di vita monastica; di Cristian Gaspar, *Cassian's Syrian Monastic Contemporaries* (pp. 15-32), nel quale sono esaminate le contraddizioni che Cassiano riscontra nelle forme di vita monastica praticate in Siria; e di Catherine Boc, *Jean Cassien, «disciple» de Jean Chrysostome* (pp. 33-47), che mostra come i rapporti di Cassiano con San Giovanni Crisostomo risultino, dal punto di vista teologico, meno lineari di quanto finora si sia generalmente ritenuto.

Attraverso questa essenziale spigolatura ci si può rendere conto di quali siano stati i riflessi della mediazione svolta da Cassiano; ma anche del fatto che occorran ulteriori approfondimenti per comprendere (ed utilizzare) meglio, in prospettiva interculturale, i suoi testi. I saggi contenuti nel volume qui esaminato, del resto, lasciano trasparire i limiti di carattere filologico che la ricerca è chiamata ad superare, attraverso gli opportuni confronti testuali fra l'opera di Cassiano e quelle dei suoi antecedenti e dei suoi recettori. Solo su questo presupposto, infatti, si potrà pervenire ad una decifrazione della sua funzione mediatrice che non incorra nelle approssimazioni o nelle nebulosità di vaghe suggestioni intellettuali. I lavori qui presentati, peraltro, confermano posizioni già note. Come ci ricorda

²⁰ Si veda, almeno, Pricoco 1995, p. 312.

Salvatore Pricoco «prima ancora che gli istituti e le norme disciplinari, sono i motivi culturali che l'Occidente deriva dall'Oriente»; ed inoltre che «nel monachesimo orientale come nell'occidentale opera un comune concetto antropologico nel quale trovano origine da un lato i temi principali della spiritualità monastica, dall'altro le pratiche stesse dell'ascetismo»²¹. Ora, se ciò ha avuto luogo è stato anche grazie alla duttilità intellettuale di Cassiano, fondamentale per l'inculturazione in Gallia (e di qui in tutto l'Occidente latino) delle esperienze monastiche orientali²².

3. La mediazione culturale assolta dalle opere di Giovanni Cassiano presenta, fra l'altro, risvolti letterari finora non indagati a sufficienza, che intersecano – per ricorrere ad una nota definizione – la storia delle «lettere greche in Occidente»²³. Ma innanzitutto, dal punto di vista dello studio delle relazioni culturali intercorrenti fra Oriente e Occidente, l'esame del profilo biografico di Cassiano offre il vantaggio di disporre di un «soggetto» storico ben identificato, del quale si hanno poche ma certe informazioni²⁴, e si conoscono gli spostamenti, le relazioni personali, il clima spirituale dei luoghi in cui ha vissuto. Gli studiosi, in questo caso, sono meglio salvaguardati dalle imprecisioni di matrice ideologica in cui si rischia di incorrere allorché vengono affrontati temi simili. L'incontro, infatti, è qualcosa di concreto e personale, che ha luogo, ovviamente, tra individui portatori di una propria specifica cultura²⁵. Nella fattispecie, è il «latino» Giovanni Cassiano, maturato spiritualmente in Oriente, ad incontrare alcuni uomini della Gallia del sud, desiderosi di elevarsi spiritualmente, e a trasmettere loro parti significative del proprio deposito di esperienze. Le opere di Cassiano, oltretutto, costituiscono un *corpus* di scritti

²¹ Pricoco 1992, pp. 22-23.

²² Cfr. Courtois 1957.

²³ Courcelle 1948; si vedano in particolare le pp. 212-217, ove si mette in evidenza come: «C'est en effet une littérature nouvelle, quoique grecque aussi d'origine, qui va importer et développer en Gaule et dans tout l'occident l'idéal ascétique». Interessanti suggestioni, simmetriche a quelle che ci vengono dal libro di Courcelle, presenta il saggio di Dekkers 1953, sulle «lettere latine in Oriente».

²⁴ Resta qualche dubbio – se ne dibatte da lungo tempo – sul luogo di nascita di Cassiano, anche se gli studi più recenti appaiono decisamente orientati verso la Dobrugia; cfr. Damian 1990 e Zelzer 1991; per un complessivo profilo bibliografico sul tema, si veda Pastorino 1980, p. 124, n. 3.

²⁵ Cfr. Caturelli 1992, p. 64.

organico e di cospicua ampiezza, del quale si conosce la committenza e se ne possono almeno in parte dipanare le trame della diffusione: solida base di partenza per la ricostruzione del reticolo delle influenze esercitate nei secoli su molti altri autori²⁶. Esse, inoltre, si situano al crocevia fra tre macro-aree linguistico-culturali: quella latina, quella greca e quella copto-egiziana²⁷; e già solo per questo motivo rappresentano una testimonianza di estremo interesse.

Tenuto conto, dunque, di questi presupposti, mi pare possibile avanzare qualche ipotesi di lavoro.

Innanzitutto, va considerata la ricostruzione della trasmissione manoscritta, e poi a stampa, dei testi, nella sua variegata trafila. Le conoscenze filologiche (ma anche quelle paleografiche) appaiono ancora insufficienti, ferme come sono all'edizione di Michael Petschenig, pubblicata oltre un secolo fa, e già allora accolta con serie riserve²⁸. Sebbene nel frattempo siano stati prodotti vari contributi²⁹, nonché di recente un aggiornamento³⁰, permane l'esigenza di un censimento più ampio dei testimoni delle opere di Cassiano che permetta di tracciare una precisa mappatura delle famiglie di manoscritti e di sciogliere alcuni fondamentali nodi ecdotici. Non c'è, tuttavia, solo la necessità di disporre di un testo più affidabile, ma anche quella, altrettanto importante, di verificare il complesso lavoro

²⁶ In questo senso, i lavori di Pierre Courcelle sulle *Confessioni* di S. Agostino e sul *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio rappresentano paradigmatici esempi di metodo; cfr. Courcelle 1963 e Courcelle 1967.

²⁷ Quest'ultima è per noi la meno conosciuta. Così Cassiano nella prefazione al primo libro delle *Conlationes*: «quo tam sancte eas tamque integre quam ab ipsis accepimus explicantes ipsos quodammodo suis institutis incorporatos et quod maius est Latino disputantes eloquio uobis ehibere possimus»; *Conl.* XVI, 1. Ma in almeno altre due occasioni Cassiano fa diretto riferimento alla lingua «egizia», cioè in *Conl.* XVI, 1: «Beatus Joseph [...] et ita non solum Aegyptia, sed etiam Graeca facundia diligenter edoctus ...»; e in *Inst.*, V, 33: «Uidimus etiam abbatem Theodorum [...] siquidem uix ipsius quoque Graecae linguae perpauca uerba uel intellegere posset uel proloqui»; ma anche altri personaggi presenti nelle *Conlationes* o nelle *Institutiones* sono indicati come non grecofoni. Sul tema dei rapporti linguistici greco-latini (con riferimento anche al ruolo di «traduttore culturale» di Cassiano), cfr. Rapp 2004.

²⁸ Sull'edizione Petschenig 1886-88, si vedano almeno i rilievi critici di Lejay 1889.

²⁹ Cfr. le edizioni Guy 1961 e Pichery 1955-59, nonché gli interventi di Betti 1972-73 per le *Conlationes* e di Brown 1973 per le *Institutiones*.

³⁰ La revisione dell'edizione Petschenig curata da G. Kreuz.

di adattamento che si è prodotto in varie circostanze su molti testimoni, sollecitato da istanze fruttive tra le più varie. Sulla scorta di modelli teorici ampiamente sperimentati – penso soprattutto al quadro di storia della tradizione testuale delineato dal Pasquali³¹, oppure alla storia letteraria *sub specie traditionis* tracciata da Silvio d'Arco Avalle per la lirica provenzale³², ma anche alla lezione di Vàrvaro sulla fondamentale presenza di una tradizione «attiva» nella trasmissione dei testi³³ –, allo studioso si presenta l'opportunità di progettare e mettere a punto delle griglie di raccolta nelle quali collocare (e valutare) il vasto materiale inventariabile. Come ci è stato già segnalato dal Petschenig, nella tradizione dei testi cassiani vi sono testimoni la cui lezione si discosta in maniera molto significativa rispetto a quella considerata più attendibile, e testimoni nei quali il testo originale appare profondamente ristrutturato. I trattati monastici di Cassiano, ed in particolare, vista la loro peculiare forma testuale, le *Conlationes*, rientrano fra quelle opere che, come sottolinea Mario Pagano riferendosi al particolare caso di una *chanson de geste*, non possono essere valutate solamente nella loro singolarità, bensì nella pluralità degli esiti testuali che da esse hanno avuto origine: «se nell'ottica testuale i testimoni non hanno pari dignità, diverso è il discorso se ci si colloca nella prospettiva della fruizione. In quest'ottica tutti i testimoni si equivalgono [...] e la loro conoscenza diventa necessaria per lo studio della fortuna, dei modi della fruizione e della interpretazione che, per es., i contemporanei ne davano, o della rifunzionalizzazione in rapporto agli ambienti diversi in cui il testo veniva fruito ...»³⁴. Pertanto, una mappa della tradizione testuale delle opere di Cassiano - che dia conto delle presenze dei singoli testimoni e, ove possibile, della loro circolazione; dei committenti e dei probabili fruitori; della tipologia e della composizione dei codici nei quali sono contenuti; delle molteplici peculiarità testuali che le connotano – servirebbe alla loro concreta storicizzazione e, nel medesimo tempo, rappresenterebbe un valido paradigma per lo studio di altri autori.

È, peraltro, la “fortuna” medievale a costituire l'ambito di verifica

³¹ Pasquali 1962.

³² Avalle 1993.

³³ Vàrvaro 1970.

³⁴ Pagano 1998, p. 624; cfr., a proposito dello studio dei testimoni dei testi patristici, le considerazioni di Moreschini 1992, pp. 563-568.

più rappresentativo per la circolazione e la ricezione dei testi di Cassiano fra Oriente e Occidente, con la sua varia fenomenologia di reinterpretazioni, incomprensioni e slittamenti semantici che ne contraddistingue traduzioni ed esegesi.

Tralasciando, per la sua diffusione estremamente limitata, il *De incarnatione Dei*, vanno considerati gli influssi che le *Conlationes* e le *Institutiones* – specie per quel che concerne la trattazione del tema del combattimento spirituale contro i vizi – hanno esercitato sulle opere di importanti autori³⁵, sulla formazione del lessico monastico latino³⁶, nonché sulla costituzione delle prime regole monastiche dell'Europa occidentale³⁷. Siffatti influssi, inoltre, sono da mettere in relazione con le complesse metamorfosi testuali che gli scritti sui Padri del deserto hanno conosciuto nell'Occidente latino³⁸, che culminano nella multiforme opera di recupero ed adattamento del modello eremitico per la società del secolo XIII posta in atto dagli ordini mendicanti ed in particolare dai Domenicani³⁹. L'ampiezza e la varietà di tale irradiazione, che attesta il rilievo assunto da Cassiano nel canone degli *auctores* medievali, si constata agevolmente in alcune particolari diramazioni della tradizione testuale, come florilegi⁴⁰, riscritture⁴¹, raccolte centonarie⁴². Probabilmente ampio, ma di ardua decifrazione, parrebbe poi essere stato il reimpiego, sia palese che,

³⁵ Per un quadro generale si veda il saggio di Adalbert de Vogüé, *Les mentions des œuvres de Cassien chez saint Benoît et ses contemporains*, ora in de Vogüé 1996, pp. 345-357; per il particolare tema dell'accidia, cfr. Giordano 1995; si veda ancora Alciati 2009.

³⁶ Per un essenziale quadro d'insieme, cfr. Pricoco 1992, pp. 29-32; cfr. anche Capelle 1939.

³⁷ Pricoco 1992, pp. 34-37; dai trattati monastici di Cassiano, del resto, sono state ricavate le *Regulae Cassiani*, cfr., fra gli altri, Ledoyen 1984 e de Vogüé 1985.

³⁸ Si rinvia a Faraggiana di Sarzana 2002, molto importante per una complessiva messa a fuoco della questione.

³⁹ Cfr. Boureau 1987; e Canetti 1996, in particolare pp. 451-478.

⁴⁰ L'esempio più noto è rappresentato dai *Flores Cassiani*, in PL, 50, coll. 303-312.

⁴¹ Ad esempio, Eucherio di Lione ricavò un'epitome dai trattati monastici di Cassiano, cfr. Petschenig, p. XCVI.

⁴² Si pensi, solo per fare un esempio, ai passi delle opere di Cassiano riportati negli *Ammaestramenti degli Antichi* di Bartolomeo da San Concordio, cfr. l'edizione di Domenico Maria Manni presa in visione nella ristampa *Ammaestramenti degli antichi raccolti e volgarizzati per f. Bartolomeo da S. Concordio dell'ordine de' Frati Predicatori*, per Giovanni Silvestri, Milano 1829.

più spesso, occulto, dei suoi testi in forme quali la citazione, la reminiscenza, il calco strutturale e il plagio⁴³. Mentre più agevole risulta l'identificazione dei racconti agiografici relativi ad episodi delle vite dei Padri del deserto, tratti dalle *Conlationes* e dalle *Institutiones*⁴⁴, che tuttavia restano ancora da inventariare e discutere nella complessa prospettiva epistemologica relativa ai rapporti intercorrenti fra agiografia e storia dei generi letterari⁴⁵. Forme di riuso più facilmente identificabili sono, infine, gli *exempla*: anch'essi però necessitano di un sistematico inventario e di puntuali confronti intertestuali.

Tale variegato repertorio testuale, dai confini fluttuanti e malcerti, rinvia ovviamente ad un minuto censimento – ancora tutto da svolgere – che, dipanando le intersezioni con altri testi, ne verifichi soprattutto, ove possibile, le molteplici forme della ricezione.

Dal punto di vista culturale, il risvolto più significativo della tradizione cassiana resta, comunque, quello delle traduzioni. *Institutiones* e *Conlationes*, in ragione del numero di versioni, della varietà di lingue in cui sono state trasposte e della loro diffusione, meriterebbero uno studio analogo, per esempio, a quello dedicato al *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio⁴⁶. Anche in questo caso, il panorama dei testimoni è molto ampio. Per quel che riguarda l'Europa occidentale, a partire dal XIV secolo si registrano traduzioni in italiano, francese, spagnolo, portoghese, neerlandese e tedesco⁴⁷. Per quel che riguarda l'Oriente, come ci informa il già citato saggio di Petre Guran, si contano, seppure incomplete e riprodotte in forma frammentaria, alcune traduzioni in greco – le più

⁴³ Su queste forme, e sulle problematiche ad esse relative, utili indicazioni di metodo in van Uytfanghe 1999, soprattutto p. 362, e Lobrichon 1999.

⁴⁴ Uno dei casi più significativi è rappresentato dal *Volgarizzamento delle Vite de' Santi Padri* di Domenico Cavalca, che include secondo la forma del racconto agiografico ampi passi dei due trattati monastici.

⁴⁵ Sulla biografia agiografica come forma letteraria, cfr. van Uytfanghe 1993.

⁴⁶ Si veda AA.VV. 1987, da leggersi insieme a Courcelle 1967.

⁴⁷ Un sommario e incompleto elenco in Cappuyns 1949, coll. 1333-1334; per le traduzioni italiane si veda Raffaele 2000, pp. 231-234; su quella francese approntata da Jean Golien, cfr. s. v. «Jean Golien» a cura di Sylvie Lefèvre, in DLF. Relativamente alle traduzioni italiane, si rileva come esse, rispondendo a specifiche fruibili, siano suddivisibili secondo due diverse tipologie: una concepita per un pubblico generico; un'altra, invece, rivolta a lettori noti ai traduttori, e perciò particolarmente connotata nella selezione del testo e nell'adattamento dei contenuti, cfr. Raffaele 2000, p. 234.

antiche delle quali risalgono probabilmente al V secolo –, da cui si dirama un'articolata trafila di traduzioni in varie lingue slave⁴⁸. Siamo, quindi, di fronte all'interessante caso di un «prodotto» del crogiolo spirituale e culturale dell'Oriente cristiano che, vista la luce ed acquisita autorità magistrale in Occidente, fa ritorno, quasi per ideale restituzione, nello stesso Oriente.

Peraltro, la ricezione delle opere di Cassiano, e in particolare delle *Conlationes*, non resta circoscritta soltanto all'ambito religioso, ma si riflette, con presenze indubbiamente significative, sulla letteratura extrareligiosa. Saverio Guida, a questo proposito, ha posto in luce il forte legame che unisce il lessico monastico medievale, alla cui definizione Cassiano partecipa significativamente, a quello della lirica trobadorica⁴⁹. Se poi i supposti echi cassianeî individuati nell'opera di Dante sono stati revocati in dubbio dall'autorevole giudizio del Curtius⁵⁰, non pare possa essere discussa la presenza di temi e motivi provenienti dagli scritti di Cassiano nella lirica petrarchesca e, successivamente, nella letteratura umanistica⁵¹, così come nella narrativa di argomento didascalico⁵². Tutto ciò richiederebbe un'attenta ricognizione tematica all'interno di ambienti d'indagine spesso pregiudizialmente trascurati⁵³.

Ma accanto a questi rilievi, che impegnano gli studiosi prevalentemente sul versante dell'erudizione e della cosiddetta storia delle fonti, dai trattati monastici di Cassiano emergono, a mio parere, trame relazionali di più profondo valore. Certe caratteristiche narratologiche delle *Conlationes*, infatti, mostrano evidenti affinità con quelle delle raccolte di testi sapienziali e didascalici, che hanno significativamente ispirato il sorgere della narrativa in lingua volgare. Le *Conlationes*, com'è noto, hanno struttura dialogica e sono composte da conversazioni che i personaggi di Germano e Cassiano intrattengono con quindici abati, su una serie di temi di edificazione

⁴⁸ Sulla ricezione "orientale" dei testi di Cassiano, cfr. almeno Chadwick 1968, pp. 157-161.

⁴⁹ Guida 1992, pp. 21-101.

⁵⁰ Cfr. Curtius 1992, p. 148.

⁵¹ Sul tema dell'*acedia* in Petrarca e sulla ricezione umanistica di Cassiano, cfr. Guidi 1999.

⁵² Sui riflessi esercitati dalla letteratura dei Padri del deserto e dai trattati monastici di Cassiano sulla narrativa in lingua volgare a partire dal XIII secolo, si veda Delcorno 2002; *exempla* di ascendenza cassiana nell'opera del Boccaccio sono segnalati in Ciccuto 1991-94.

⁵³ Cfr. le considerazioni di Guida 1992, pp. 9-10.

spirituale⁵⁴. Insieme ad ampie esposizioni dottrinarie, il discorso degli abati però contiene numerosi racconti, aventi funzione esemplare. Mentre a conferire unità all'opera, oltre alle prefazioni anteposte ai tre libri che raggruppano i singoli dialoghi, provvede una cornice narrativa, peraltro piuttosto sfumata, costituita dalle parti che collegano fra loro le varie *Conlationes*. Questi segmenti connettivi delineano una sorta di *peregrinatio* che i due personaggi compiono per recarsi da ciascuno degli abati dai quali attendono ammaestramento. Sicché il succedersi dei colloqui – e dei maestri spirituali – segna, in un'ottica cumulativa, le tappe di un apprendistato formativo che è, al contempo, di conoscenza e di esperienza⁵⁵, quest'ultima non direttamente vissuta dagli «allievi», bensì surrogata proprio grazie alle numerose inserzioni narrative.

A conferire valore progressivo alla conoscenza acquisita nel corso dei dialoghi è quindi la cornice, che si presenta come il racconto di un viaggio (si veda, in particolare, la *Conlatio* XXIV, capp. 1-2), non tanto verso un luogo, quanto piuttosto verso una nuova dimensione dell'anima. Ma è anche l'aprirsi degli stessi dialoghi lungo linee narrative di secondo e terzo grado⁵⁶. Basti un esempio: nella *Conlatio* II, *De discretione*, l'abate Mosè⁵⁷ istruisce Cassiano e Germano sulla virtù della discrezione (e ciò fa parte del racconto-cornice); ad un certo punto egli racconta loro un episodio narratogli dal monaco Serapione⁵⁸, nel quale, a sua volta, è riportato il colloquio che questi ha con l'abate Teona. Il lettore, perciò, è posto di fronte a tre colloqui concentrici (Mosè e Germano/Cassiano; Mosè e Serapione; infine, Serapione e Teona), che prospettano successivi momenti di approfondimento del tema trattato e, dunque, diversi livelli conoscitivi. Appare pertanto naturale una comparazione fra la struttura narrativa delle *Conlationes* e quelle dei racconti a cornice, nei quali – secondo la tripartizione individuata da Michelangelo Picone per le raccolte di racconti di origine orientale – è delineata una progressiva acquisizione di conoscenza da parte dei

⁵⁴ Per una dettagliata descrizione dell'opera di Cassiano, si rinvia a de Vogüé 2002, pp. 45-449.

⁵⁵ Riguardo al valore conoscitivo e spirituale della peregrinazione di Cassiano e Germano, cfr. il capitolo *The Journey of the Soul* di Chadwick 1968, pp. 82-109.

⁵⁶ Cfr. Pioletti 2003a.

⁵⁷ Su Mosè l'etiope, figura molto ricorrente nei racconti sui Padri del deserto, si veda almeno Devos 1985.

⁵⁸ Cfr. BS, XI, s. v. *Serapione*, a cura di J.M. Sauget, coll. 858-860.

personaggi⁵⁹. Del resto, le *Conlationes*, per le proprie caratteristiche retoriche, sono predisposte per l'inclusione di testi minori (oltre a racconti e aneddoti, vi abbondano infatti citazioni bibliche, proverbi e detti), mentre il loro discorso argomentativo rientra fra quelli che hanno il fine di «operare il trasferimento sapienziale dalla vecchia alla nuova generazione»⁶⁰. È indubbio come quest'opera, con gran parte della costellazione di testi che da essa discendono, rientri a pieno titolo in quello spazio letterario a statuto macrotestuale sulla cui esistenza così si interroga Antonio Pioletti: «si profilano aree di opere – si pensi ai cicli epici, alle grandi compilazioni prosastiche del XIII secolo, alla letteratura odepórica, all'agiografia, alle cronache – il cui statuto macrotestuale non sia stato ancora rilevato per applicazione riduttiva della sua definizione o per assenza di sondaggi?»⁶¹. Si tratta, insomma, di un ambito letterario ancora solo parzialmente esplorato, per il quale va chiamato in causa l'impegno degli studiosi in ordine ad ulteriori lavori d'indagine su singoli temi, a dettagliate classificazioni e comparazioni, a più precisi accertamenti sui valori semantici del lessico adoperato, a verifiche sulla sua funzionalità rispetto a determinati canoni letterari, come potrebbe essere, ad esempio, per i tratti autobiografici o pseudo-autobiografici delle *Conlationes*⁶². Un ambito da cui scaturiscono elementi che promettono di rivelarsi proficui per una migliore delineazione – nel contesto di una teorizzazione di modelli ermeneutici generali – del quadro di incroci interculturali che ha caratterizzato la storia del mondo cristiano nell'area mediterranea.

4. Come ci confermano questi spunti, la collocazione di Cassiano in una prospettiva d'indagine geoculturale prefigura occasioni di acquisizioni conoscitive certamente non marginali e si offre come campo di confronto fra discipline e statuti epistemologici diversi. Nel ribadirne il decisivo ruolo storico nella formazione del monachesimo latino⁶³, appare infatti evidente come la sua figura non sia eludibile

⁵⁹ Cfr. Picone 1988, p. 17.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Pioletti 2003b, p. 532.

⁶² Per una ricognizione sui riferimenti che Cassiano nelle sue opere fa alla propria persona, cfr. Frank 1995.

⁶³ Sull'argomento i riferimenti bibliografici sono sterminati, ma vanno almeno ricordati: Courtois 1957, pp. 57-61; Knowles 1969, p. 15; Pacaut 1989, pp. 26 e 31-32; Pricoco 2003, pp. 11-14.

a chi è interessato a comprendere i processi di integrazione culturale che si sono sviluppati tra Tarda Antichità e Medioevo. Del resto, al di là delle fluttuazioni che possono interessare, correlatamente al mutare di periodi storici e tendenze culturali, i significati dei termini «Oriente» e «Occidente», Cassiano riveste un ruolo paradigmatico, in quanto costituisce un importante punto di convergenza fra tradizioni (spirituali, culturali e linguistiche) diverse, rispetto alle quali egli pone in atto una peculiare opera di rielaborazione rivolta al consolidamento di una nuova gerarchia di valori. Com'è fra l'altro ribadito nel volume *Jean Cassien entre l'Orient et l'Occident*, tale rielaborazione ha contribuito a veicolare nell'Occidente latino consistenti elementi culturali e spirituali di matrice orientale. Essi, poi, sono penetrati talmente a fondo nella cultura «occidentale» da raggiungere ambiti nei quali difficilmente ci si attenderebbe di scorgerne i riflessi. Ed è proprio su questo campo che gli studiosi sono attesi a più sistematiche verifiche.

Riferimenti bibliografici

AA. SS. = *Acta Sanctorum*.

BS = *Bibliotheca Sanctorum*, 1-13, Città Nuova Editrice, Roma, 1961-1970.

DS = *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Beauchesne, Paris 1937 ss.

DLF = *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, nouvelle édition par G. Hasenohr et M. Zink, Fayard, Paris 1992.

PL = *Patrologia latina*, a cura di J.P. Migne, Paris 1844 ss.

AA.VV.

1987 *The Medieval Boethius. Studies in the Vernacular Translations of the De Consolatione Philosophiae*, a cura di A.J. Minnis, Brewer, Cambridge.

Alciati, Roberto

2009 *Il "De discretione" di Cassiano e la sua influenza nella letteratura ascetica posteriore (secoli V-VII)*, in «Rivista di Storia del Cristianesimo», 6, pp. 65-98.

Avalle d'Arco, Silvio

1993 *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Einaudi, Torino.

Betti, Umberto

1972-73 *Le Collationes di Cassiano in un manoscritto della Verna*, in «Sacris Erudiri», XXI, pp. 81-107.

Bosio, Guido – Dal Covolo, Enrico – Maritano, Mario

1995 *Introduzione ai Padri della Chiesa. Vol. 4. Secoli IV e V*, S. E. I., Torino.

Boureau, Alain

1987 *Vitae fratrum, Vitae patrum. L'ordre dominicain et le modèle des Pères du désert au XIII^e*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge - Temps Modernes», XCIX, pp. 79-100.

Brown, George Hardin

1973 *Codex Vaticanus Latinus 13025: Cassian's Institutes*, in «Manuscripta», XVII, pp. 22-27.

Canetti, Luigi

- 1996 *L'invenzione della memoria. Il culto e l'immagine di Domenico nella storia dei primi frati Predicatori*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.

Capelle, Bernard

- 1939 *Cassien, le Maître et saint Benoît*, in «Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale», 11, pp. 110-118.

Cappuyns, M.

- 1949 *Cassien*, in *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, XI, Librairie Letouzey et Ané, Paris, coll. 1319-1348.

Caturelli, Alberto

- 1992 *Il nuovo mondo riscoperto. La scoperta, la conquista, l'evangelizzazione dell'America e la cultura occidentale* (traduzione dallo spagnolo, senza indicazione del titolo originale), Ares, Milano.

Chadwick, Owen

- 1968 *John Cassian*, University of Cambridge Press, Cambridge (ed. I, 1950).

Ciccuto, Marcello

- 1991-94 *Tradizione delle opere di Domenico Cavalca. Gli esempi dei trattati morali*, in «Italianistica», XIX, pp. 39-67; XX, pp. 281-310; XXIII, pp. 117-139.

Courcelle, Pierre

- 1948 *Les Lettres grecques en Occident: de Macrobe à Cassiodore*, De Boccard, Paris (nouvelle édition revue et augmentée).
1963 *Les Confessions de saint Augustin dans la tradition littéraire: antécédents et postérité*, Études Augustiniennes, Paris.
1967 *La Consolation de philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Études Augustiniennes, Paris.

Courtois, Christian

- 1957 *L'évolution du monachisme en Gaule de st Martin à st Colomban*, in *Il monachesimo nell'alto medioevo e la formazione della civiltà occidentale*, IV Settimana di Studio (Spoleto, 8-14 aprile 1956), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 47-72.

Curtius, Ernst Robert

1992 *Letteratura europea e Medio Evo latino* (titolo originale: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Bern 1948), a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Scandicci [FI].

Damian, Theodor

1990 *Some Critical Considerations and New Arguments Reviewing the Problem of St. John Cassian's Birthplace*, in «Patristic and Byzantine Review», 9, pp. 149-170.

Dattrino, Lorenzo

1991 *Introduzione a Giovanni Cassiano, L'incarnazione del Signore*, Città Nuova, Roma, pp. 5-88.

Dekkers, Eligius

1953 *Les traductions grecques des écrits patristiques latins*, in «Sacris Erudiri», 5, pp. 193-233.

Delcorno, Carlo

2002 *Narrativa e agiografia*, in *Il racconto nel Medioevo romanzo*. Atti del Convegno (Bologna, 23-24 ottobre 2000) con altri contributi di Filologia romanza, Pàtron, Bologna, pp. 9-31.

Devos, Paul

1985 *Saint Jean Cassien et Saint Moïse l'éthiopien*, in «Analecta Bollandiana», CIII, pp. 61-74.

Faraggiana di Sarzana, Chiara

2002 *Gli insegnamenti dei Padri del deserto nella Roma alto-medievale (secc. V-IX): vie e modi di diffusione*, in *Roma fra Oriente e Occidente*. Quarantanovesima Settimana di Studio (Spoleto, 19-24 aprile 2001), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 587-602.

Frank, Karl Suso

1995 *John Cassian on John Cassian*, in «Studia Patristica», 30, pp. 418-433.

Giordano, Lisania

1995 *Morbus acediae. Da Giovanni Cassiano e Gregorio magno all'elaborazione medievale*, in Id., *Saggi di ermeneutica gregoriana* (già in «Vetera Christianorum», 26, 1989, 2, pp. 221-245), C.U.E.C.M., Catania, pp. 97-125.

Gobry, Ivan

- 1991 *Storia del monachesimo*, 1, *Le origini orientali: da sant'Antonio a san Basilio. Il radicamento in Occidente: da san Martino a san Benedetto* (titolo originale: *Les moines en Occident*, 3 voll., Fayard, Paris 1985-87), Città Nuova, Roma.

Guida, Saverio

- 1995 *Religione e letterature romanze*, Rubbettino, Soveria Mannelli [CZ].

Guidi, Remo Luigi

- 1999 *Il dibattito sull'uomo nel Quattrocento*, Tiellemmedia, Roma (ed. I, 1998).

Guy, Jean-Claude

- 1965 Jean Cassien, *Institutions cénobitiques*, «Sources Chrétien-nes» 109, Éditions du Cerf, Paris.

Hadot, Pierre

- 2005 *Esercizi spirituali e filosofia antica*, nuova edizione ampliata, a cura e con una prefazione di Arnold I. Davidson (titolo originale: *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, Paris 2002), Einaudi, Torino [precedente edizione: Paris 1981, trad. it. Torino 1988].

Imbach, Ruedi

- 2003 *Dante, la filosofia e i laici* (titolo originale: *Dante, la philosophie et les laïcs*, Editions Universitaires, Fribourg, Suisse, 1996). Edizione italiana a cura di P. Porro, Marietti 1820, Genova-Milano.

Knowles, David

- 1969 *Il monachesimo cristiano* (titolo originale: *Christian Monasticism*, New York, 1969), Il Saggiatore, Milano.

Kreuz, Gottfried

- 2004 Cfr. Petschenig 1886-88.

Lagarrique, Georges

- 1984 *La spiritualité de Jean Cassien (360-435) élève en Orient et maître en Occident*, in «Revue des Études Latines», LXII [1986], pp. 17-18.

Ledoyen, Henri

- 1984 *La regula Cassiani du Clm 28118 et la Règle anonyme de l'Escorial A. I. 13*, in «Revue Bénédictine», 94, pp. 154-194.

Lejay, Paul

1889 recensione a *Johannis Cassiani Opera*, in «Revue Critique d'Histoire et de Littérature», 23 [tome XXVII], pp. 24-27.

Leonardi, Claudio

1977 *Alle origini della cristianità medievale: Giovanni Cassiano e Salviano di Marsiglia*, in «Studi Medievali», 18, pp. 493-608 [1057-1174].

Lobrichon, Guy

1999 *La relecture des Pères chez les commentateurs de la Bible dans l'Occident latin (IX^e- XII^e siècle)*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*, XLVI Settimana di Studio (Spoleto, 16-21 aprile 1998), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 253-282.

Marsili, Salvatore

1936 *Giovanni Cassiano ed Evagrio Pontico. Dottrina sulla carità e contemplazione*, Herder, Roma.

Mazza, Mario

1986 *Politica e ortodossia nella tarda antichità. Metodi e scopi della Historia tripartita di Cassiodoro*, in Id., *Le maschere del potere. Cultura e politica nella tarda antichità*, Jovene, Napoli, pp. 319-373.

Milis, Ludo J. R.

1997 *Monaci. Angeli e Uomini. Il ruolo del monachesimo nella società medievale* (titolo originale: *Angelic Monks and Earthly Men. Monasticism and its Meaning to Medieval Society*, Boydell, Woodbridge 1992), E.C.I.G., Genova.

Moreschini, Claudio

1992 *I Padri*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1, *Il Medioevo latino*, I, *La produzione del testo*, Salerno Editrice, Roma, pp. 563-604.

Neri, Claudia

1997 *Christianae philosophiae viri*, in «Bollettino di studi latini», XXVII, 2, pp. 488-496.

Pacaut, Marcel

1989 *Monaci e religiosi nel Medioevo* (titolo originale: *Les ordres monastiques et religieux au Moyen Age*, Nathan, Paris 1970), Il Mulino, Bologna.

Pagano, Mario

- 1998 *Ancora qualche noterella sulle versioni D e L del Renaut de Montauban*, in *Filologia romanza e cultura medievale*. Studi in onore di Elio Melli, a cura di A. Fassò, L. Formisano, M. Mancini, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 623-633.

Pasquali, Giorgio

- 1962 *Storia della tradizione e critica del testo*, seconda edizione con nuova prefazione a aggiunta di tre appendici, Le Monnier, Firenze (ed. I, 1934).

Pasqualotto, Giangiorgio

- 2004 *La comparazione fra Oriente e Occidente*, in «Filosofia politica», XVIII, 1, *Occidente*, pp. 65-77.

Pastorino, Agostino

- 1980 *I «temi spirituali» della vita monastica in Giovanni Cassiano*, in «Civiltà classica e cristiana», I, pp. 123-172.

Petschenig, Michael

- 1886-88 *Iohannis Cassiani Opera*, «Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum», Wien [editio altera supplementis aucta, curante Gottfried Kreuz, Wien 2004].

Pichery, Eugène

- 1955-59 Jean Cassien, *Conferences*, «Sources Chrétiennes» 42, 54, 64, Éditions du Cerf, Paris.

Picone, Michelangelo

- 1988 *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e Critica», 13, pp. 3-26.

Pioletti, Antonio

- 2003a *Della tipologia della cornice narrativa*, in *Poetica medievale tra Oriente e Occidente*, a cura di P. Bagni e M. Pisto, Carocci, Roma, pp. 13-27.
- 2003b *Macrotesto e macrotesti. Appunti non conclusivi*, in *Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*. IV Colloquio Internazionale (Vico Equense, 26-29 ottobre 2000), a cura di G. Carbonaro, E. Creazzo e N.L. Torne-sello, Rubbettino, Soveria Mannelli [CZ].

Pricoco, Salvatore

- 1992 *Monaci filosofi e santi. Saggi di storia della cultura tardo-antica*, Rubbettino, Soveria Mannelli [CZ].

- 1995 *La Regola di san Benedetto e le Regole dei Padri*, a cura di S. Pricoco, Fondazione Lorenzo Valla - A. Mondadori, Milano.
- 2003 *Il monachesimo*, Laterza, Roma-Bari.
- Raffaele, Ferdinando
- 2000 *Tradizioni culturali e spiritualità presso il monastero benedettino di San Martino delle Scale: considerazioni sulla versione siciliana della Conlatio de discretione di Giovanni Cassiano*, in «Synaxis», XVIII, 1, pp. 229-259.
- Rapp, Claudia
- 2004 *Hagiography and Monastic Literature between Greek and Latin West in Late Antiquity*, in *Cristianità d'Occidente e Cristianità d'Oriente*. Cinquantunesima Settimana di Studio (Spoleto, 24-30 aprile 2003), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 1221-1280.
- Rebillard, Éric
- 1994 *Quasi funamboli : Cassien et la controverse pélagienne sur la perfection*, in «Revue des études augustinienes», 40, 1, pp. 197-210.
- Sœur Marie-Ancilla
- 2002 *Saint Jean Cassien. Sa doctrine spirituelle*, La Thune, Marseille.
- Stewart, Columba
- 1998 *Cassian the Monk*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- Tibiletti, Carlo
- 1977 *Giovanni Cassiano. Formazione e dottrina*, in «Augustinianum», XVII, 2, pp. 353-380.
- van Uytfanghe, Marc
- 1993 *L'hagiographie: un «genre» chrétien ou antique tardif ?*, in «Analecta Bollandiana», 111, pp. 135-188.
- 1999 *Le remploi dans l'hagiographie: une «loi du genre» qui étouffe l'originalité?*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*, XLVI Settimana di Studio (Spoleto, 16-21 aprile 1998), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 359-411.
- Vàrvaro, Alberto
- 1970 *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeo-

logia, Lettere e Belle Arti di Napoli», n. s. XLV, pp. 73-117 [ora in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romana*, Salerno Roma 2004, pp. 567-612].

Vian, Giovanni Maria

- 2001 *Bibliotheca divina. Filologia e storia dei testi cristiani*, Carocci, Roma.

de Vogüé, Adalbert

- 1985 *La Regula Cassiani. Sa destination et ses rapports avec le monachisme fructuosien*, in «Revue Bénédictine», 95, pp. 185-231.
- 1996 *De saint Pachôme à Jean Cassien. Études littéraires et doctrinales sur le monachisme égyptien à ses débuts*, Centro Studi S. Anselmo, Roma.
- 2002 *Histoire littéraire du mouvement monastique dans l'antiquité, VI, Les derniers écrits de Jérôme et l'œuvre de Jean Cassien (414-428)*, Éditions du Cerf, Paris.

Zelzer, Klaus

- 1991 *Cassianus natione Scythia, ein Südgallier*, in «Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik», 104, pp. 161-168.

GIUSEPPE RANDO

PIRANDELLO TRA LETTERATURA E TEATRO:
IL GIUOCO DELLE PARTI

Per una corretta fruizione del *Giuoco delle parti* occorre preliminarmente definire la natura del violento, irriducibile scontro tra i due protagonisti (moglie e marito) della *pièce* – uno dei più radicali invero dell'intera produzione teatrale di Pirandello – nonché la posizione dell'autore rispetto ai personaggi e ai fatti rappresentati. Che radici ha, in altri termini, l'immane conflitto coniugale che divide Silia da Leone Gala? O, altrimenti detto, qual è, nel merito, il punto di vista dell'autore del dramma?

L'intento, invero gravoso, data la complessità e l'oggettiva ambiguità dell'opera, è reso meno arduo dal fatto che il dramma, germinato, come altri di Pirandello¹, da matrici novellistiche, appare corredato di un ricco avantesto che ne documenta, in maniera estremamente limpida, il passaggio dalle originarie forme narrative a quella teatrale, nonché la genesi e, *in una*, la dinamica dei contenuti. Riesce, in effetti, agevole individuare, attraverso una rapida collazione dei testi, le *costanti* (stilistiche, tematiche, ideologiche) di tale viaggio testuale e, sull'asse diacronico, accanto alle *varianti* obbligate dal cambiamento di genere (e di codici), quelle effettive, cioè rapportabili ai mutati contesti culturali, situazionali e verbali, sottesi alle opere. Il che può fornire documenti attendibili su cui fondare il

¹ Un'agile, esaustiva disamina dell'argomento è in L. Pirandello, *Dalle novelle al teatro*, a c. di P. Briganti, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1990, pp. VII-XXXVI. Per un'analisi puntuale della tecnica della transcodificazione in Pirandello si veda J. H. Whitfield, *La metamorfosi della novella*, in AA. VV., *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani* (Venezia, 2-5 ott. 1961), Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 735-739; nonché AA. VV., *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, a c. di S. Milito, Milano, Mursia, 1978. Per il rapporto fra narrativa e teatro è fondamentale C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

giudizio, riducendo l'alea del fraintendimento, dell'impressionismo o dell'errore *tout court*.

Quanto dire che la storia del testo serve egregiamente, in questo caso, a delimitare il campo dell'inchiesta ermeneutica: per capire, insomma, il *Giuoco delle parti* non si dovranno esplorarne tutte le interpretazioni possibili in assoluto, ma tutte le interpretazioni possibili all'interno dell'orizzonte ideologico disegnato dalle varianti stesse e dai loro codici o sottocodici linguistici. L'ermeneutica, d'altra parte, «potrebbe [...] persino diventare sinonimo di critica»².

* * *

Il personaggio della *moglie infedele* è centrale nel *Giuoco delle parti* (del 1918) e nelle due novelle, che ne costituiscono l'avantesto (*Acqua amara* del 1905 e *Quando si è capito il giuoco* del 1913)³, tanto da proporsi come un probabile etimo psicologico dell'opera.

Nella prima novella matrice⁴, Carlotta (poi Cristina, poi Silia) è infedele perché – pura tautologia – non è «onesta»: non sa cioè resistere all'istinto naturale, che è ugualmente operante – lo riconosce il marito, Bernardone Cambié – negli uomini e nelle donne:

Dunque, signor mio, tenga bene a mente questo: che una donna desidera proprio tal quale come noi. Lei, per modo d'esempio, vede una bella donna, la segue con gli occhi, se la mangia tutta, e col pensiero la abbraccia, senza dirne nulla, naturalmente a sua moglie che le cammina accanto? Nel frattempo, sua moglie vede un bell'uomo, lo segue con gli occhi, se lo immagina tutto, e col pensiero lo abbraccia, senza dirne nulla a lei, naturalmente [...] E il corpo stesso! Dica un po': non abbiamo noi uomini la coscienza che, avendo l'opportunità, non sapremmo affatto resistere? Ebbene, s'immagini che è proprio lo stesso per la donna. Cascano, cascano che è un piacere, con la stessa facilità, se loro vien fatto, se trovano cioè un uomo risoluto, di cui si possan fidare. Me l'ha lasciato intender bene mia moglie, parlando – s'intende – delle altre.

² C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 11.

³ R. Alonge, «Il giuoco delle parti», *Pirandello fra narrativa e teatro*, «Comunità», 153 (1968), pp. 113-121, poi rifuso in *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Liguori, 1972, pp. 206-217, non prende in considerazione *Acqua amara* come novella matrice del dramma.

⁴ Si legge in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, I, a c. di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1985, pp. 268-284.

«La donna» - insiste Bernardone - «è tal quale come noi, ma non può né mostrarlo, né dirlo, perché sa, prima di tutto, che la società non glielo consente, recando a colpa a lei quel che invece reputa naturale per l'uomo: e poi perché sa che non farebbe piacere agli uomini se lo mostrasse e lo dicesse». A complicare le cose interviene il fatto che le donne «per istinto vogliono piacere. Han bisogno d'esser desiderate». Tuttavia, a una moglie onesta, secondo Bernardone, «basta attirare e fermare gli sguardi [*degli uomini*] per inebriarsene deliziosamente»: alle «altre» - tra le quali Carlotta, sua moglie - non bastano gli sguardi. Ed è perfettamente inutile rilevare la dimensione protonovecentesca della novella e delle idee che l'attraversano.

Vale piuttosto la pena di sottolineare che la disamina del marito-filosofo⁵, è del tutto immune da risentimenti o intenti polemici: la censura imposta dalla società alla donna è data come un fatto ovvio, normale, del tutto conforme, peraltro, al comportamento dei mariti, ai quali giustamente non piacerebbe che le mogli *mostrassero* e *dicessero* quello che esse provano nei confronti dell'altro sesso. Per istinto, insomma, la donna si sente attratta dagli uomini, ma doverosamente la società, e i mariti, non le consentono di esternare le sue pulsioni sessuali: bella o brutta che sia, è la *condition humaine*. Allo stesso modo e, per converso, esistono, per Bernardone, mogli oneste, che sanno frenare l'istinto, e «altre» mogli che, più o meno casualmente, «cascano».

E se al marito-filosofo e all'autore implicito della novella non sfugge che la causa prima dell'insoddisfazione della moglie (e del marito) è nell'usura del rapporto sessuale, causata dalla serialità e dalla banalità del vissuto («vada lei ad ammirarla per casa coi diavoletti in capo, senza busto, in ciabatte, e oggi, poniamo, col mal di pancia e domani col mal di denti»), non c'è tuttavia nel testo alcuna esplicita levata di scudi contro l'istituto matrimoniale o a favore del divorzio. Si direbbe, anzi, che l'alienazione coniugale venga recepita da Bernardone come un altro dato immutabile della condizione umana: nel matrimonio - sostiene - «come la moglie nel marito non vede più l'uomo, così l'uomo nella moglie, a lungo andare, non vede più la donna», sicché si dovrebbe dire, a parer suo, con impeccabile

⁵ Bernardone dichiara al suo giovane, «pallido, anzi giallo, magro da far pietà» interlocutore di trovarsi «in corpo un certo spiritaccio... come dire? fi... filosofesco». Il che lo autentica peraltro perfettamente come una delle tante maschere di Pirandello.

autoironia, «*il* moglie; e, per conseguenza, *la* marito». Né la cosa sorprende più di tanto, ove si consideri che la tendenza a trasporre sul piano esistenziale, metastorico, precise contingenze storiche è tipico della letteratura decadente, tra Otto e Novecento, e non solo in Italia⁶.

Nell'ottica limpida di Bernardone, che è pure, molto presumibilmente, quella dell'autore implicito, Carlotta non ha, insomma, nulla in comune con la vittima o l'eroina ribelle di romantica fattura: essa è piuttosto la moglie infedele al grado zero, l'adultera naturale, senza le implicazioni psicologiche o sociologiche o etiche, che per il marito sono addirittura «baggianate»: «non posso più sentirme parlare, di queste baggianate». Si rilegga, al riguardo, il passo in cui il narratore (il marito Bernardone Cambié) riassume le prime schermaglie amorose fra la moglie e il futuro amante:

[...] avevano preso a battagliare fra loro su l'eterna questione degli uomini e delle donne, dell'uomo che è prepotente, della donna che è vittima della società che è ingiusta, ecc.

Si può agevolmente cogliere, in questo frammento, pur nell'apparente oggettività del discorso indiretto, la presenza dell'autore implicito (un intellettuale borghese e siciliano), infastidito, fino alla nausea, dalle spiegazioni ideologiche e, nella sua ottica, trite, abusate, del rapporto squilibrato tra uomo-donna: ne sono spia l'aggettivazione volutamente scontata, quasi canzonatoria (*eterna, prepotente, ingiusta*), la frettolosa iterazione delle due ultime relative («che è vittima della società che è ingiusta») e soprattutto la spazientita abbreviazione finale («ecc.»), tipica, si direbbe, di chi da tali teorie aborre del tutto, per effettiva saturazione. Il passo si pone, ad ogni modo, come attestato della volontà del narratore di azzerare ogni ipotesi psico-sociologica della fenomenologia amorosa che sta descrivendo.

Donde, peraltro, l'adozione, nella novella, di un sensuale sottocodice libertino («desidera [...], vede [...], la segue [...], se la mangia [...], se lo immagina tutto [...]. Cascano, cascano»), non usuale in Pirandello.

⁶ Su tale fenomenologia, peraltro ampiamente acclarata, si veda almeno: G. Lukács, *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1974 (prima edizione, ivi, 1959); Id., *Intellettuali e irrazionalismo*, Pisa, ETS, 1984; C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 249-284; R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981; G. Barberi Squarotti, *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia, 1987.

Acqua amara, che di qualche anno precede la composizione del saggio sull'*Umorismo*, ha peraltro una chiara vocazione *comica* (non ancora umoristica): I) il dottor Loero, il giovane vedovo di cui Carlotta, già disamorata del marito, si è invaghita, sfida a duello Bernardone, che la notte prima gli aveva dato uno «spintone» facendolo «ruzzolare per la strada» (il medico, in evidente stato di ubriachezza, aveva fatto pesanti insinuazioni sulla «virtù» della moglie); II) Carlotta, già smaniosa di libertà, incomincia a «preparar le sue robe» (vuole andar via, «senza aspettar l'esito del duello»: è sicurissima della vittoria del suo spasimante); III) Bernardone sfugge ai colpi di pistola del rivale, il quale finisce, invece, all'ospedale con una inopinata ferita alla testa; IV) la donna, che alla condizione *uxoria* voleva sottrarsi, diventa, nell'*explicit* della prima edizione, poi espunto nelle redazioni successive⁷, una super-moglie: darà nove figli in tredici anni al dottor Loero, il quale peraltro della «ferita guarì in una quindicina di giorni: di mia moglie [...] non è più guarito»: un anticipato «avvertimento del contrario», si direbbe.

È però evidente che l'occhio fenomenologico-esistenziale, con cui lo scrittore, nascosto dietro l'io narrante del marito, finge di guardare alla vicenda, non è del tutto neutrale: Bernardone appare, alla fine, il vero vincitore (in un sol colpo si libera della moglie infedele e del mal di fegato da quella causatogli), laddove sconfitti e comicamente puniti restano i due amanti. Che è (o pare) la vittoria del maschio e dell'intellettuale borghese sulla riconosciuta (e forse deprecata) parità sessuale dell'uomo e della donna: il ristabilimento di un codice «morale», laico e siciliano, sulla natura disordinata. Si direbbe che non tanto l'adulterio venga riprovato e ridicolizzato dal laico Pirandello, quanto la causa che ne sarebbe alla base: la pretesa – vale a dire – della donna di godere della stessa libertà dell'uomo, appellandosi alla comune, identica *natura*, senza pagare alcuno scotto.

Il narratore implicito di *Acqua amara* mostra, ad ogni modo, di ritenere, alla stregua di Bernardone, che la donna, pur essendo, per natura, non meno libertina dell'uomo (era già un acquisto per l'epoca), non può uscire dal suo *status*: o «moglie onesta» o adultera. Che è come dire: o angelo o demonio (di tridentina ascendenza): le eventuali insoddisfazioni, all'interno di tale rigida dicotomia, si risolvono, per ora, in commedia, cioè nel sorriso liberatore.

⁷ La prima edizione è riportata, integralmente, in apparato, da M. Costanzo, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., pp. 1202-1213.

Ma ai fini del nostro discorso (il rapporto intratestuale che lega le novelle matrici al dramma e la interpretazione dello stesso) è particolarmente significativo il passo di *Acqua amara* in cui Bernardone rievoca, per il suo muto interlocutore, la figura della moglie come soffocata fra le coordinate della *prigione* (maritale) e della *insoddisfazione* (del suo sesso):

Sa che voleva? voleva esser nata uomo, mia moglie. E se la pigliava con me perché era nata femmina. «Uomo, diceva – e magari cieco d'un occhio».

Un giorno le domandai:

– Ma sentiamo un po', che avresti fatto, se fossi nata uomo?

Mi rispose, sbarrando tanto d'occhi:

– Il mascalzone!

– Brava!

– E moglie, niente, sai! Non l'avrei presa.

– Grazie, cara.

– Oh, puoi esserne più che sicuro!

– E ti saresti spassato? Dunque tu credi che con le donne ci si possa spassare?

Mia moglie mi guardò nel fondo degli occhi.

– Lo domandi a me? - mi disse - Tu forse non lo sai? Io non avrei preso moglie anche per non far prigioniera una povera donna.

– Ah, – esclamai. – *Prigioniera ti senti?*

E lei:

– *Mi sento? E che sono? che sono stata sempre, da che vivo? Io non conosco che te. Quando mai ho goduto io?*

– *Avresti voluto conoscer altri?*

– *Ma certo! ma precisamente come te, che ne hai conosciute tante prima e chi sa quante dopo!* (il corsivo è mio).

Il passo è, in effetti, illuminante perché viene ripreso (e teatralizzato ovviamente) nella prima scena del primo atto del *Giuoco delle parti*⁸, in cui, per l'appunto, viene messa a fuoco la personalità di Silia (già Carlotta). Interloquiscono Guido (l'amante) e Silia:

GUIDO. Ma che vita vorresti, scusa?

SILIA. Non lo so! Una qualunque... non così! Ah Dio, un alito... almeno un alito di speranza, che mi schiudesse appena, appena, nell'avvenire, uno spiraglio! Ti giuro che me ne resterei ferma, qua, a respirare soltanto il refrigerio di questa speranza, senza correre ad affacciarmi alla finestra a vedere che cosa c'è di là per me!

⁸ Si cita da L. Pirandello, *Maschere nude*, I, Milano, Mondadori, 1986, pp. 513-580.

GUIDO. Come se fossi in una carcere!

SILIA. *Ma sono in una carcere!*

GUIDO. *E chi ti ci tiene?*

SILIA. *Tu... tutti... io stessa... questo mio corpo, quando mi dimentico che è di donna, e nossignori, non me ne debbo mai dimenticare, dal modo come tutti mi guardano... come sono fatta... Me ne scordo... chi ci pensa?... guardo... Ed ecco, tutt'a un tratto, certi occhi... Oh Dio! scoppio a ridere, tante volte... Ma già, dico tra me. Davvero, io sono donna, sono donna... (il corsivo è mio)*

GUIDO. E mi pare, scusa, che non avresti ragione di lagnartene.

SILIA. Già, perché... piaccio.

Pausa. Poi:

Resterebbe da vedere quanto in questo poi c'entri anche il mio piacere, d'esser donna, quando non vorrei.

GUIDO. *(Lento, staccato).* Come questa sera.

SILIA. *Il gusto, d'esser donna, non l'ho provato mai (il corsivo è mio).*

La trama è mutata rispetto alla novella matrice (Silia vive da sola, separata dal marito, e riceve in casa l'amante), ma il contesto situazionale e verbale è chiaramente quello stesso di *Acqua amara*: una donna si agita in una sorta di prigionia *uxoria*, anche con l'amante o nonostante l'amante, insofferente dei limiti che il suo sesso le impone. Si consideri, peraltro, che la scena suddetta costituisce un tassello fondamentale della «configurazione» dell'argomento; posto che in essa si coagulano molti dei dati distribuiti ad intermittenza nel testo, e che la fisionomia del personaggio, in specie, vi si rivela in forma già coerente e unitaria. Quanto dire che dalla interpretazione di questa scena dipende, in larga misura, il significato generale dell'opera, nonché la funzione che in essa svolge il personaggio femminile.

Ora, il senso effettivo di questa pagina (o almeno quello cui, per lecita inferenza, mirava l'autore) meglio si coglie, riannodando i fili che la legano a quell'altra della novella matrice, senza lasciarsi suggestionare più di tanto dall'aura, all'apparenza problematica e meditativa, delle battute di Silia. Confrontando, infatti, questa *tranche* del primo atto del *Giuoco delle parti* con "l'originale", non possiamo non constatare che, nel dramma, Pirandello si è limitato a teatralizzare, come dicevamo, il passo corrispondente di *Acqua amara*, senza modificare granché la psicologia della protagonista: è cambiato solo, oggettivamente, lo *status* sociale di Silia-Carlotta, che ora si esprime in forma più sfumata e meno volgare. Carlotta, «figlia di uno strozzino», di un «prete spogliato», «voleva esser nata uomo» (per essere sessualmente più libera) e brutalmente chiosava «Uomo [...] e magari cieco di un occhio», esprimendo così, senza mezzi termini, la insod-

disfazione della sua condizione sessuale. Silia, moglie separata di un ricco borghese, ugualmente indocile ai limiti che il suo sesso, a suo giudizio, comporta, afferma, con la civetteria e il sofisticato *understatement* della sua classe: «Davvero, io sono donna... [...] non me ne debbo mai dimenticare». Ché se maggiore consapevolezza c'è in Silia, si tratta della consapevolezza di essere donna e di non potere cambiare sesso (ma nemmeno Carlotta si faceva illusioni a questo riguardo!): Carlotta e Silia sono, insomma, amendue insoddisfatte di essere donne, solo perché constatano che l'uomo è più «libero»: quella esprime la sua insoddisfazione da popolana, questa da ricca borghese, salottiera: nulla di più. E l'una si sente «prigioniera», e l'altra «in una carcere»; e Carlotta sbotta: «Quando mai ho goduto io?», mentre Silia disquisisce: «Il gusto d'esser donna non l'ho provato mai». Ma dicono tutte e due la stessa cosa. Il che è pure ovvio, perché Silia (almeno in questo lato fondamentale della sua personalità) è la versione teatrale e altoborghese di Carlotta.

Quanto basta, in altri termini, per liberare il campo da interpretazioni, magari suggestive⁹, che non siano quella chiaramente esplicitata nella prima novella matrice: Silia (già Carlotta) è solo scontenta di essere donna e desidera una maggiore libertà: libertà che, per lei, è la libertà sessuale dell'uomo.

E ciò, sia detto per inciso, dovrebbe fare meditare sulla valenza ideologica del dramma e, se si vuole, del teatro di Pirandello (che Alonge legge, in blocco, come «momento dell'esplorazione della realtà altoborghese»)¹⁰: si direbbe, al contrario, stando almeno a questa *pièce*, che la scelta altoborghese sia, sotto il profilo ideologico, pressoché insignificante.

L'innalzamento sociale della protagonista era già avvenuto, peraltro, nella seconda novella matrice, *Quando si è capito il giuoco*¹¹, anello fondamentale della *catena testuale* di cui ci stiamo occupando. Qui Carlotta ha già cambiato nome ed è diventata Cristina (un'agiata

⁹ R. Alonge (*Pirandello...*, cit., pp. 210-211) obliterando *Acqua amara*, dà più peso del dovuto all'*allure* meditativa delle parole di Silia e, nel «rifiuto iniziale della donna all'amplesso», scorge addirittura «un significato più profondo, meno scontato di implicita denuncia di una vita risolta tutta banalmente nell'esercizio amoroso». Epperò Silia appare al critico come una sorta di ambigua eroina post-moderna: la donna «consapevole della fatale insoddisfazione del rapporto sessuale come unica soluzione esistenziale».

¹⁰ Ivi, p. 88.

¹¹ Si legge in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, III, cit., pp. 709-718.

signora borghese); ha «spinto fuori» il marito «a viver libero per conto suo, in un quartierino di scapolo», ottenendo «che egli lasciasse libera anche lei allo stesso modo, e con un congruo assegno debitamente assicurato» (il dramma prende l'abbrivo da questo punto della novella); si è legata, quindi, a un amante e ha concepito il disegno di liberarsi definitivamente del marito, spingendolo a sfidare a duello un ubriaco che ha attentato al suo "onore", riuscendo, tuttavia, ugualmente sconfitta.

Cristina ha ottenuto, in altri termini, la libertà sessuale invocata da Carlotta, rimanendo tuttavia ingabbiata nella gabbia *uxoria* di quella. Laddove *Quando si è capito il giuoco* pare esplorare, con identici risultati, una seconda, non più comica, dinamica del dramma coniugale-esistenziale vissuto da una moglie indocile ai vincoli del suo sesso, da lei stessa tuttavia avvertiti come assoluti, ontologici, metastorici, esistenziali.

Epperò non v'ha dubbio che Carlotta, Cristina e Silia siano, a tutti gli effetti, lo stesso personaggio o, meglio, tre diverse incarnazioni dello stesso personaggio: quello della *moglie infedele*, ossessionata dalla presenza, anche discreta e lontana, del marito incolpevole.

Un punto pare, comunque, inequivocabile: Pirandello non ha dubbi sulla fame di libertà di Silia, la quale può essere più reticente, sofisticata, indecisa (vedremo più avanti perché) di Carlotta, ma resta pur sempre *fissata* nel ruolo (archetipico, per l'autore) della donna che aspira alla libertà sessuale dell'uomo e in quello della moglie colpevole, perché non sa opporre alcuna resistenza alla *natura*: antagonista irriducibile, in altri termini, del «saggio» marito (di volta in volta, Bernardone Cambié, Memmo Viola, Leone Gala).

Tutto questo trova, poi, esplicita conferma in *Sei personaggi in cerca d'autore*, là dove, in ispecie, Pirandello dà, indirettamente, la chiave di lettura del *Giuoco delle parti*, l'opera che, com'è noto, gli attori stanno provando, al momento della irruzione in scena dei sei personaggi, appunto: alludendo a Silia e a Leone Gala, il *Capocomico* spiega all'attore che deve interpretare la parte del marito: «Lei è la ragione, e sua moglie l'istinto, in un giuoco delle parti assegnate [...]»¹².

Questo giudizio, che vale, forse, per capire il dramma, più delle decine di pagine che vi si sono scritte sopra, è perentorio: Silia è, senz'altro, l'«istinto»; Leone, antitetivamente, «la ragione». Né si potrebbe eccepire alcunché sulla concreta realizzazione delle «inten-

¹² L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, II, cit., p. 53.

zioni d'autore»: il pudico Pirandello ha superato se stesso nel tentativo di dare una connotazione *istintuale* al personaggio femminile, insistendo su quel sottocodice libertino, che aveva utilizzato, nelle sue forme volgari, in *Acqua amara*, e che qui sfrutta nella sua patinatura più svenevole e salottiera, quasi dannunziana («Il tuo corpo lasciato qua, su questa poltrona? Ah, me lo prendo subito!»; «Sì, sì... e ti voglio così... devi essere così»; «Ma non senti come ti sento? Basta che ti tocchi!»; «Già... Sì... Nuda... Sì... Nuda, nuda...»; «Voglio essere la tua bambina folle»). Donde, peraltro, quel «filo sotterraneo ma continuo di erotismo che corre per tutto il primo atto»¹³, giustamente segnalato da Alonge.

Ci sono, insomma, indizi sufficienti per ritenere: a) che non si possa fare a meno di *Acqua amara* per capire il dramma; b) che la figura della moglie infedele *per natura* costituisca un dato strutturale, *invariante* nelle due novelle matrici e nel dramma finale.

* * *

Bisogna tuttavia riconoscere che il personaggio della protagonista non si risolve interamente sul piano della sincronia, mostrando nella seconda novella matrice qualche tratto diverso rispetto alla prima e assumendo nel dramma comportamenti nuovi rispetto alle due novelle matrici.

Nel *Giuoco delle parti*, in ispecie, Silia appare, senza nulla perdere della sua caratura istintuale, dimidiata fra l'essere e il parere, fra il vivere e il vedersi vivere, come arricchita, insomma, di quella tematica della scepsi, che all'epoca – il dramma è, non si dimentichi, del 1918 – l'argentino andava codificando in *Uno, nessuno e centomila* o illustrava in novelle e drammi coevi, e che è del tutto assente non solo nella prima, ma anche nella seconda novella matrice. Ne è emblema il motivo dello *specchio* che fa la sua comparsa nella scena prima del primo atto:

SILIA. Non t'è mai avvenuto di scoprirti improvvisamente in uno specchio, mentre stai vivendo senza pensarti, che la tua stessa immagine ti sembra quella di un estraneo, che subito ti turba, ti sconcerta, ti guasta tutto, richiamandoti a te, che so, per rialzarti una ciocca di capelli che t'è scivolata sulla fronte?

GUIDO. Ebbene?

¹³ R. Alonge, *Pirandello...*, cit., p. 207. Ma bisognerebbe sottolinearne la più che probabile coloritura adulterina, istintuale, funzionale all'assunto, senza lasciarsi suggestionare da altri, inesistenti, risvolti problematici.

SILIA. Questo maledetto specchio, che sono gli occhi degli altri, e i nostri stessi, quando non ci servono per guardare gli altri, ma per vederci, come ci conviene vivere... come dobbiamo vivere... Io non ne posso più!

Esso fa da *pendant* con la lunga battuta (quasi un soliloquio) di Leone Gala, nella Scena Terza del primo atto, in cui il marito presenta all'esterrefatto amante della moglie una delle «tante vite» di Silia. Val la pena di rileggere:

LEONE. E forse tu non sai tutta la ricchezza che è in lei... certe cose che ha, che non parrebbero sue, non perché non siano, ma perché tu non vi badi, perché tu la vedi sempre e solamente a quel modo che per te è il vero suo. Ti pare impossibile, per esempio, che possa canticchiare qualche mattina... così... svagata... Eppure canticchia, sai. La sentivo io, certe mattine, da una stanza all'altra. Con una certa vocina trillante, quasi di bimba. Un'altra! Ma ti dico un'altra, non così per dire. Proprio un'altra; e lei non lo sa. Una bimba che vive un minuto e canta, quando lei è assente da sé. E se vedessi come qualche volta resta... così... con una certa luce di brio lontano negli occhi, mentre con due dita che non sanno si tira lentamente i riccioli sulla nuca... Mi sai dire chi è, quando è così? Un'altra lei, che non può vivere, perché ignota a se stessa, perché nessuno le ha mai detto: «Ti voglio così; devi esser così...». C'è il rischio ch'ella ti domandi: «Come?» Tu le rispondi: «Ma com'eri dianzi!» E che ella torni a domandarti: «Com'ero?» «Cantavi...» «Cantavo?» «Sì... e ti stiravi i riccioli sulla nuca... così...». Non lo sa; ti dice che non è vero. Non riconosce affatto se stessa nell'immagine che tu le prospetti di lei come l'hai veduta dianzi, seppure la vedi! perché tu la vedi sempre a un modo come è per te, e basta. Che pena, caro mio! Ecco una cara, graziosa possibilità d'essere, ch'ella potrebbe avere, e non ha!

Silia, dunque, non si conosce bene, né la conosce Guido: è, o potrebbe essere, più pura (?) di quanto non appaia o non creda; ha «tante» vite, ma non riesce a «trovare il suo pernio», come aveva notato poco prima Leone. Perciò «non c'è salute, né per lei, né con lei».

In verità, l'insicurezza “comica” che Carlotta mostra in *Acqua amara* (dove il marito ha dovuto «sudare una camicia per indurla a far quello che lei, in fondo, desiderava», cioè farsi visitare dal dottor Loero) pare aver preso una piega decisamente filosofica, e tragica, nel *Giuoco delle parti*.

Tale variante, che riveste carattere di estrema importanza ai fini dell'interpretazione dell'opera (il nodo critico della stessa non sta tanto, in effetti, nel passaggio dal genere narrativo a quello teatrale,

quanto nel cambiamento di registro: dal comico al tragico *tout court*), è chiaramente correlata col motivo filosofico del «pernio», centrale, peraltro, nel personaggio di Leone Gala.

E però ci limitiamo, qui, a sottolineare l'incidenza di tale componente filosofica, e del corrispondente sottocodice linguistico, nel dramma, riservandoci di farne una più attenta disamina più avanti, quando tratteremo di Leone Gala, appunto: si vedrà meglio qual è il contesto situazionale cui la variante afferisce e quale il suo senso profondo.

Occorre, intanto, segnalare un ulteriore cambiamento di Silia, rispetto alle sue due precedenti "incarnazioni", che si evidenzia nella scena nona (l'ultima) del secondo atto del dramma. Qui Silia sembra avere un attimo di resipiscenza di fronte alla prospettiva del duello ormai programmato e della morte quasi certa del marito, da lei agognata sin dal primo atto e ferocemente perseguita:

SILIA (*esitante, quasi offrendosi*). Vuoi che rimanga? (*Trema*)

LEONE. Tu?

SILIA. O vuoi che torni stasera, quando tutti se ne saranno andati?

LEONE. Ah... no, cara. Tutta la mia forza, allora...

SILIA. Ma no, per starti vicina... per assisterti...

LEONE. Dormirò, cara. Stai pur sicura ch'io dormirò. E al mio solito, sai? senza sogni.

SILIA (*con profondo rammarico*). Per questo, vedi, non è possibile! Tu non lo crederai; ma a letto, il mio vero amore è il sonno, che mi fa subito sognare!

LEONE. Ah, lo credo, lo credo...

SILIA. Ma non m'avviene mai! Non dormo! E figurati questa notte!

La variante, che è funzionale alla dimensione oscillante, dimidiata di Silia – poco prima la donna ha caparbiamente insistito nel suo progetto omicida, contro i goffi, sia pure, tentativi di distoglierla, posti in atto dallo scialbo amante – e che, però, allo stesso motivo del «pernio» rimanda, trovando in esso, come vedremo la sua motivazione, si direbbe anche *teatrale*, voluta cioè al fine di visualizzare un comportamento, di dare un più marcato spessore scenico al personaggio stesso: una «valenza obbligata» del genere drammatico, in altri termini. È questo il modo, peraltro, in cui il «tipo» di Carlotta-Cristina diventa, o cerca di diventare, personaggio teatrale, tentando di evadere – senza riuscirci del tutto – dalla linearità del modello narrativo.

Meno scontato, invece, è l'atteggiamento di Silia, nel passaggio dalle novelle al dramma, in rapporto all'espedito del duello e alla punizione finale.

In *Acqua amara* è il caso ad offrire alla rozza Carlotta l'opportu-

nità di liberarsi del marito ed è sempre lo stesso caso che la punisce, legandola definitivamente al dottor Loero: da un marito malato e distratto a un marito *tout court*!

Casuale anche, ma diverso nella dinamica, l'incidente che provoca il duello in *Quando si è capito il giuoco*: «quattro signori mezzo ubriachi» avevano, in una tarda serata, sbagliato porta e scambiato Cristina per la compiacente *maitresse* «d'una Spagnuola, di una certa Pepita», comportandosi con lei di conseguenza: «Mi hanno messo le mani addosso, capisci?»; donde, lo stratagemma muliebre del duello riparatore. Intenzionale, invece, e programmata dal marito, la punizione: egli ha «capito il giuoco» e, mentre finge di accettare la logica del duello riparatore, all'ultimo momento manda a battersi al suo posto Gigi Venanzi, amante di Cristina e («da un pezzo») vero tutore del di lei «onore»: «a me tocca far la mia parte a te la tua».

Nel dramma, infine, la dinamica degli avvenimenti resta identica a quella descritta nella seconda novella (Silia, tuttavia, viene scambiata direttamente per Pepita dai «quattro signori mezzo ubriachi» e più lucidamente architetta il delitto dissimulato), ma Gigi Venanzi viene ucciso in duello dal suo abile avversario.

Restano identici, nei tre testi, invero, alcuni *pattern* (lo stato di *ubriachezza* dell'offensore, il *duello forzato*, la *punizione degli amanti*), ma cambia – si fa più rigorosa – la posizione dello scrittore nei confronti della colpa della donna e del suo amante.

Certo, nell'*iter* testuale dalla prima novella al dramma, il personaggio della moglie acquista una connotazione più oscillante, ma anche vieppiù negativa, mentre si inasprisce altrettanto e conseguentemente la sua pena: in *Acqua amara* Carlotta paga, *comicamente*, la sua colpa, dando nove figli in tredici anni al suo amante; Cristina, in *Quando si è capito il giuoco*, viene punita, *sarcasticamente* (e solo verbalmente) dal marito che ritorce, a danno suo e dell'amante, il trucco del duello; nel *Giuoco delle parti* Silia viene esplicitamente e duramente condannata da Leone Gala («Io vi ho puniti»): il duello, solo annunciato in *Quando si è capito il giuoco*, si svolge effettivamente, come nella prima novella matrice, ma Guido Venanzi vi trova la morte. Dalla farsa alla tragedia, verrebbe fatto di chiosare. E tutto questo ha un senso che attende di essere decifrato: lo spiegheremo come automatico effetto del cambiamento di «genere»?

Ma è tempo di osservare più da vicino il personaggio del marito tradito nelle sue tre tappe testuali.

A ben vedere, il dato costante dei tre personaggi che, nella nostra *catena testuale*, sono chiamati a rappresentare la parte del marito tradito, è il filosofico distacco dalle cose del mondo, bilanciato tuttavia da una sorta di vocazione paciosa, moderata, concreta, terragna, culinaria infine, alla saggezza. Su questo primo nucleo comportamentale, però, il personaggio cresce fino a diventare figura emblematica del teatro pirandelliano, e della stagione più ricca di quello, in specie. In *Acqua amara* Bernardone Cambié è un «uomo grasso» col «faccione da padre abate satollo e pago», dotato di «un certo spiritaccio [...] filosofesco», che, tredici anni prima, si è «liberato della moglie», guarendo *ipso facto* del mal di fegato: personaggio caratteristico e, sia pure, pirandellianamente aggiornato, della sterminata, e non solo meridionale, letteratura misogina (nell'*ethos* popolare siciliano, il *tipo* è tuttavia molto comune), depositario, in ispecie, di una saggezza naturale e disillusa che sfiora il cinismo; un uomo che nulla chiede o contesta al mondo, appagato com'è del suo rapporto pacificato con la natura:

[...] i grilli non si danno requie la notte nelle campagne.

Bella professione, quella del grillo!

– Che fai?

– Canto.

– E perché canti?

Non lo sa nemmeno lui. Canta. E tutte le stelle tremano nel cielo.

Lei le guarda. Bella professione, anche quella delle stelle! Che stanno a farci lassù! Niente. Guardano anche loro nel vuoto e par che n'abbiano un brivido continuo. E sapesse quanto mi piace il gufo che, in mezzo a tanta dolcezza, si mette a singhiozzare da lontano, angosciato. Ci piange, lui, dalla dolcezza.

Basta. Guardavo commosso, come le ho detto, quello spettacolo [...].

Donde, l'aria appagata del personaggio, che gode nel rievocare per il suo giovane interlocutore la sua liberazione dalla moglie (con la connessa, inattesa guarigione dal mal di fegato), e la sua bonaria ironia: traducendosi quello che sarà codificato come l'«avvertimento del contrario», in una dimensione ludica e, tutto sommato, ottimistica, dell'esistenza. Nessun conflitto insanabile fra lui e la moglie, né fra lui e il mondo. Se dualismo c'è in Bernardone Cambié, esso è tutto risolto sul piano fisico: come contraddizione fra il suo corpo «grasso» e la sua «anima piuttosto mingherlina», che si commuove allo spettacolo della natura.

Cambiato nome e, per un colpo di fortuna, stato sociale, il marito

tradito vede come istituzionalizzata, in *Quando si è capito il giuoco*, la sua bifronte diatesi alla filosofia e alla terzietà, talché diventa filosofo-cuoco: «cuoco dilettante e dilettante filosofo»; un superuomo in tono minore, abitudinario e casalingo, tanto autosufficiente, però, da provvedere personalmente al «nutrimento» dello spirito e al «nutrimento» del suo corpo. Ma Memmo Viola (con maggiore autoco-scienza di Bernardone Cambié) «diceva di aver capito il giuoco», accostandosi a una dimensione meno ottimistica dell'esistenza: «Invulnerabile al dolore [...] impenetrabile alla gioia». E però programma la sua vita, pur conservando la sua «stanca placidità»: cinico attore, in effetti, più che svagato spettatore.

Si direbbe che il tema, quasi sofisticato, della vita come «giuoco delle parti» sia il vettore principale di tale svolta, che è in una ideologica e strutturale: l'autore non si nasconde più dietro l'io narrante e si assume la responsabilità intera della narrazione oggettiva in terza persona; si sono assorbiti certi residui compositivi di stampo ottocentesco, presenti in *Acqua amara* (l'azione si concentra sul duello da farsi, la conclusione resta sospesa); Memmo Viola giganteggia di fatto nella novella, ridimensionando il ruolo della moglie a quello di semplice pedina del suo cinico scacchiere. E così, in *Acqua amara*, il caso ripristina, *comicamente*, la norma, infranta dalla moglie infedele, laddove su Memmo Viola, in *Quando si è capito il giuoco*, grava per intero la responsabilità di ristabilire l'ordine riaffermando *grottescamente* il rispetto delle regole del gioco. Compito immane, invero, cui solo un dio può assolvere. E di un dio laico, in effetti, Memmo ha se non altro, la impassibilità e l'autosufficienza. Non basta più la natura o il caso a ripristinare, insomma, gli equilibri infranti, occorre l'azione, sovrumana e spietatamente cinica, dell'uomo.

E vien fatto di chiedersi se Pirandello, in *Quando si è capito il giuoco*, si sia limitato a saggiare una seconda, grottesca maniera di punire l'infedeltà di una moglie *istintiva*, o se non abbia definitivamente abbandonato l'Eden laico di Bernardone Cambié. Considerata tuttavia l'affezione particolare (che rasenta l'immedesimazione) dell'agrigentino per questo personaggio, su cui per tre volte ritorna (Alonge acutamente ipotizza una coincidenza, nella compagine strutturale della seconda novella, fra l'autore e il protagonista)¹⁴, si sarebbe orientati ad accettare come più verisimile la seconda ipotesi: la nuova struttura narrativa è funzionale a una mutata, più cinica, visio-

¹⁴ Si veda il saggio di «Comunità», cit., p. 115.

ne del mondo. «L'uomo solo», disegnato da De Benedetti¹⁵, estraneo, per libera scelta, alla società, alle sue convenzioni, alle sue norme, cerca in sé stesso la forza di resistere ai duri colpi della vita, sintonizzandosi sulla stessa, convenzionale, lunghezza d'onda di quella: un sogno di autosufficienza, vissuto ad occhi aperti, epperò ancora traducibile nello stile comico della novella.

Va pure detto che negli anni, particolarmente agitati, che precedettero lo scoppio della prima guerra mondiale, si scontravano, in Italia, tra un ribollire disordinato di iniziative e volizioni, diverse e anche polarmente contrapposte visioni del mondo: positivisti e antipositivisti, socialisti e cattolici, democratici e antidemocratici, idealisti e irrazionalisti, arroccati ciascuno nelle loro postazioni – perlopiù battagliere riviste –, ma con frequenti trasversalità, tenevano di volta in volta il campo¹⁶. In tanto accavallarsi di posizioni, è singolare – ma potrebbe anche essere un fatto del tutto casuale – che proprio nel 1913, l'anno in cui *Quando si è capito il giuoco* uscì in rivista¹⁷, l'irrazionalista Papini riproponesse il suo mito già “leonardiano” del nuovo «Uomo-Dio», capace di rifare il mondo e di appropriarsene con la violenza e la guerra¹⁸.

Certo, Memmo Viola, che da Uomo-Dio smaschera e punisce, per una forte esigenza morale, la disonestà della moglie e del suo amante, non ha nulla da spartire con la delirante figura di superuomo guerrafondaio proposto da Papini, del tutto consentanea invero all'irrazionalismo anarcoide del suo creatore. E d'altra parte Pirandello, in quegli anni, si venne a trovare su posizioni filosofiche del tutto antitetiche a quelle del primo Papini (lo vedremo più avanti), ma la contemporanea manifestazione di due estreme «volontà di potenza», sia pure in contesti e forme completamente diversi, va tuttavia segnalata.

Pubblicata dunque la novella, al personaggio del marito tradito e vendicatore ritorna, due anni dopo, Pirandello nell'elaborare il dramma. Ma Leone Gala non è la semplice versione teatrale di Memmo Viola: filosofo-cuoco come quello, in effetti, e come quello esperto

¹⁵ Cfr. G. De Benedetti, «Una giornata» di Pirandello, in *Saggi critici*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 272-294.

¹⁶ Cfr. N. Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Il Novecento*, I, Milano, Garzanti, 1987, pp. 9-216, e la vasta bibliografia ivi raccolta.

¹⁷ La novella apparve sul «Corriere della Sera», 13 aprile 1913.

¹⁸ G. Papini, *L'uomo finito*, in Id., *Tutte le opere*, IX, *Autoritratti e ritratti*, Milano, Mondadori, 1962.

del «giuoco delle parti», ma, in più, «fierissimo giudice»: una notevole variante che si affianca e si intreccia con delle *costanti* precise, sconvolgendo, peraltro, i comici equilibri delle novelle matrici.

Il vero si è, a nostro modesto avviso, che non è cambiato solo il genere letterario (il quale tuttavia comporta – si direbbe di necessità – varianti obbligate, appunto) ma è mutato, ancora una volta, il contesto situazionale, che al nuovo testo è sotteso. C'è ora, come dicevamo, la scepsti della personalità frantumata, alla cui teorizzazione e rappresentazione Pirandello lavora intensamente in quegli anni, nonché, soprattutto, e in funzione di antidoto alla scepsti, la critica dell'intuizionismo bergsonianesimo, con la conseguente proposta di un forte razionalismo etico. L'assiologia laica del dramma è, invero, molto più ferrea di quella delle novelle matrici. Non si può peraltro non considerare che il filosofo francese dell'intuizionismo, Henry Bergson (1859-1941), era stato assunto come nume tutelare e gran maestro proprio dagli irrazionalisti antidemocratici, Prezolini e Papini *in primis*, che collaborarono al «Leonardo» prima e a «Lacerba» poi.

Ma si ritorni al testo.

Nella scena terza del primo atto, su cui si è fino ad oggi, in sede critica, sorvolato, e che potrebbe offrire, invece, la più esplicita e diretta chiave di lettura dell'opera, Leone Gala illustra a Guido Venanzi (l'amante della moglie) la sua teoria del «pernio» e della «zavorra», in un duetto teatrale assai godibile peraltro: l'unico rimedio – sostiene il filosofo-cuoco – per difendersi «dal male che la vita fa a tutti, inevitabilmente» è quello di «contentarsi, non più di vivere per sé, ma di guardare vivere gli altri, e anche noi stessi da fuori» (vero *Leitmotiv* dell'opera, non solo teatrale, di Pirandello); questo, che sembra a Venanzi «troppo poco», «ti compensa» – a giudizio di Leone – «un godimento meraviglioso: il giuoco appunto dell'intelletto che ti chiarifica tutto il torbido dei sentimenti, che ti fissa in linee placide e precise tutto ciò che ti si muove dentro tumultuosamente»; tuttavia – avverte Leone – «sarebbe molto pericoloso il godimento di questo lucido e tranquillo vuoto che ti fai dentro, perché, tra l'altro rischierebbe di farti andare come un pallone fra le nuvole, se tu non ti mettesti anche dentro, con arte e perfetta misura, una necessaria zavorra» (che è, come ognuno vede, la esplicazione della bifronte disposizione alla filosofia e alla concretezza terragna di Memmo Viola); però «bisogna saperselo fare, questo vuoto e questo pieno: se no, si resta per terra e nei più goffi atteggiamenti»; «la salute è qui», conclude Leone, «trovare un pernio, caro, il pernio d'un concetto per fissarsi».

Ora, Silia, per l'appunto, non riesce a trovare «il suo pernio. E non c'è salute, né per lei, né con lei». Lui, Leone, invece, lo ha, appunto, trovato «il rimedio per salvarsi».

Si tratta, dunque, di un dialogo filosofico, chiaramente finalizzato alla dimostrazione di un assunto morale: la scissione della personalità è una sindrome negativa, cui sarebbe opportuno opporsi, cercando e trovando un «rimedio». E ciò, nella consapevolezza della dimensione «disperata» cui il «rimedio» stesso costringe («una vera e propria disperazione, ma pur tuttavia senza neanche un'ombra di amarezza per questo») e della precarietà dei «perni» («te li devi fabbricare da te, e non uno solo: tanti! uno per ogni caso, e ben solido, perché il caso, che t'arriva spesso imprevisto e violento, non te lo schianti»). Quanto dire che al dialogo filosofico è sottesa una risicata morale laica e individualistica, spinta fino al massimo grado di autocoscienza.

Si evidenziano, tuttavia, nel discorso di Leone, tre dati di notevolissima importanza: I) la natura chiaramente razionalistica del rimedio («il giuoco dell'intelletto che ti chiarifica tutto il torbido dei sentimenti»); II) la condanna dei «sentimenti», ma anche del «vuoto» razionale («sarebbe molto pericoloso»); III) la polarità di Silia rispetto a Leone (la donna «resta a terra e nei più goffi atteggiamenti», in preda al «torbido dei sentimenti», laddove Leone si salva).

Il dialogo, che è invero molto di più di una originale – pirandelliana – trovata scenica, fa da *pendant* con quell'altro fra Leone e Filippo, detto Socrate, il suo servo, della scena prima dell'atto secondo, dove, in forma giocosa e straniata, Leone stigmatizza la «umanità» di Filippo («sei diventato così deplorevolmente *umano* [corsivo mio] che non ti riconosco più»), il quale avrebbe perso fiducia nella ragione («Era un formidabile ragionatore»), dopo aver letto Bergson («Lo ha rovinato Bergson»).

E però, si deve ritenere che la critica dell'intuizionismo bergsoniano, qui espressa in argute forme teatrali, non costituisca solo un «richiamo culturale» che attraversa «occasionalmente» la scena, come vuole Leone de 'Castris¹⁹, forse ancora, in questo punto, stranamente, con-

¹⁹ Cfr. A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1986, p. 157 nota. Se non incorriamo in errore, Pirandello in un altro solo caso menziona Bergson: nella *Parte seconda* del saggio sull'umorismo (ma nell'aggiunta anticrociana della seconda edizione, nel 1920) dove contesta Croce (e, per esso, il Baldensperger e il Cazamian, «seguace del Bergson») a proposito della possibilità o meno di «definire» il «concetto» di umorismo. Il fatto singolare è che l'agrigentino vi smonta la tesi di Croce (e quindi di Baldensperger-Cazamian e quindi di Bergson) che quella

dizionato dal pregiudizio crociano, bensì la ripresa e la esplicitazione della tesi razionalistica, esposta da Leone nella scena terza del primo atto: ne fanno fede, se ce ne fosse bisogno, le corrispondenze testuali, nei *luoghi* indicati, di «sentimenti»/«umano» e «intelletto»/«ragione».

possibilità negava, seguendo lo stesso costruito logico-sintattico, già adoperato da Leone Gala nella scena prima dell'atto secondo. Vale forse la pena di rileggere, per intero, il passo in questione dell'*Umorismo*:

«— *Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humouristes*, — dice il signor Baldensperger.

E il Croce s'affretta a concludere: — La questione è esaurita.

Esaurita? Torniamo e torneremo sempre a domandare come mai, se l'umorismo non c'è, né si sa, né si può dire che cosa sia, ci siano poi scrittori, di cui si possa sapere e dire che sono umoristi. In base a che cosa si saprà e si potrà dire?

L'umorismo non c'è; ci sono scrittori umoristi. Il comico non c'è; ci sono scrittori comici.

Benissimo! E se un tale, sbagliando, afferma che un tale scrittore umorista è un comico, come farò io a chiarirgli lo sbaglio, a dimostrargli che è un umorista e non un comico?» (L. Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di M. Lo Vecchio-Musti, Milano 1977, quarta edizione riveduta, p. 125).

Abbiamo, dunque, in rapida successione: *a*) una proposizione asseverativa (in cui Pirandello mostra di accettare la tesi dell'avversario); *b*) una proposizione interrogativa (che individua, per opposizione, il punto debole della suddetta tesi); *c*) una nuova asseverativa; *d*) una nuova interrogativa (con la stessa funzione delle prime due). Ebbene: lo stesso costruito (asseverativa-interrogativa) si ritrova nel dialogo antibergsonian del secondo atto del *Gioco delle parti*. Leggiamo: «Quel che di fluido, di vivente, di mobile, di oscuro è nella realtà, signori sfugge alla ragione... Come le sfugge poi, non lo so, per il solo fatto che il signor Bergson può dirlo! Come fa a dirlo? Chi glielo fa dire, se non la ragione? E dunque non le sfugge mi pare, è vero?».

Vale a stento la pena di rilevare che l'agrigentino, nel formulare le sue interrogazioni-contestazioni, ricorre, nel saggio e nel dramma, allo stesso costruito e allo stesso lessico: «In base a che cosa si saprà e si potrà dire?», nel saggio, e «Come fa a dirlo? Chi glielo fa dire [...]?», nella Scena prima dell'Atto secondo del dramma. Invertito è, invece, nei due testi, l'ordine in cui viene esposta dettagliatamente la tesi filosofica dell'avversario: nell'*Umorismo* l'esposizione precede la successione asseverativa-interrogativa, nel *Gioco delle parti* la segue. Leggiamo nel saggio: «Parlando di questo mio saggio sulla rivista *La Critica* [...], il Croce [...] si compiace di dire che il Baldensperger ricorda anche le ricerche del Cazamian [...], in cui l'autore, seguace del Bergson, sostiene che l'umorismo sfugge alla scienza, perché gli elementi caratteristici e costanti di esso sono in piccolo numero e sopra tutto negativi, laddove gli elementi variabili sono in numero indeterminato. Per cui, il compito della critica è di studiare il contenuto e il tono di ogni umore, e cioè, la personalità di ciascun umorista». Leggiamo nel dramma: «Sta' a sentire,

Dai due dialoghi si deduce, insomma, chiaramente, che Leone Gala non condivide di Bergson né la svalutazione della ragione né la valorizzazione dei sentimenti, ancorché riconosca il rischio dell'astrattezza (il «vuoto») della ragione stessa.

E non si può non interrogarsi sulla matrice di questa *ultraragione* che svela sì, e condanna, il «torbido dei sentimenti» di bergsoniana ascendenza, ma che è anche capace di scongiurare il «vuoto», che può essere proprio della ragione stessa. Occorre, in altri termini, indagare sulle radici filosofiche della «ragione» di Leone Gala, che pare debba essere, nell'economia del dramma, assai più rilevante di quanto non si sia finora creduto.

Venanzi: è un bellissimo giuoco, questo che la ragione fa al signor Bergson, dandogli a credere di essere detronizzata e avvilita da lui, con infinita delizia di tutte le irragionevoli dame di Parigi! Sta' a sentire. Secondo lui, la ragione può considerare soltanto i lati e i caratteri identici e costanti della materia; ha abitudini geometriche, meccaniche; la realtà è un flusso ininterrotto di perpetua novità, e lei la spezzetta in tante particelle stabili e omogenee...». Nel saggio, dunque, è *sub iudice* la scienza, cui sfuggirebbe, secondo Croce-Baldesberger-Cazamian-Bergson, l'umorismo, «perché gli elementi caratteristici e costanti di esso sono in piccolo numero e soprattutto negativi»; nel dramma la ragione, che, secondo Bergson, «può considerare soltanto i lati identici e costanti della materia» e non «quel fluido, di vivente, di mobile, di oscuro è nella realtà». Tralasciando, per ora, di occuparci dell'aporia per cui l'irrazionalista (secondo la *vulgata*) Pirandello sia chiaramente contrario all'irrazionalista Bergson (si dovrà, peraltro, appurare se, come e quando Pirandello aderì all'intuizionismo bergsoniano; adesione che Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, cit., p. 194, dà per documentata in *Uno, nessuno e centomila*), si vuole rimarcare che: I) l'avversione a Bergson appare molto radicata e profonda in Pirandello; II) è inequivocabile nel dramma la confutazione globale dell'intuizionismo bergsoniano e la difesa di una ultraragione, che, paradossalmente, consente a quello di esistere. Manca invero (se non incorriamo in sviste deplorevoli) uno studio esaustivo sul rapporto Bergson-Pirandello: riferimenti sporadici al filosofo dell'intuizionismo si ritrovano in A. Asor Rosa, *Pirandello saggista fra soggettivismo e oggettivismo*, in AA.VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 11-21 (che contesta la tesi di «un Pirandello irrazionalista»); N. Borsellino, *Una strategia della crisi*, ivi, pp. 22-29; G. Cappello, *Due condizioni dell'umorismo: Dossi e Pirandello*, ivi, pp. 30-58 (che considera «assolutamente accidentale» la «presenza» del «Bergson nel testo definitivo del saggio»); S. Guglielmino, *Retrotterra e implicazioni nel saggio su «L'umorismo»*, in AA.VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984, pp. 143-156. Notazioni molto interessanti sul problema dell'irrazionalismo o meno di Pirandello sono in J. Thomas, *Irrazionalismo ed emancipazione*, in AA.VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, cit., pp. 157-176, il quale propone di «qualificare l'irrazionalismo di Moscarda come 'irrazionalismo ragionevole'».

A tale vasta problematica non si pretende di dare, allo stato attuale della ricerca, risposte risolutive: si avanza tuttavia l'ipotesi che, nel contestare il possibile «vuoto» della ragione, da un lato, e il «torbido dei sentimenti dall'altro», Pirandello-Leone facesse parte a sé, opponendosi alle due correnti filosofiche principali del suo tempo: la «teoria dell'intuizione di Bergson», come si è visto, e l'Idealismo che aveva in Croce il suo corifeo.

L'avversione di Pirandello a Croce e alla sua filosofia risale, quanto meno, al 1908, l'anno della pubblicazione dell'*Umorismo*, stroncato dal filosofo nel VII volume della «Critica», ma è chiaramente esplicitata nella nota aggiunta dall'autore nella seconda edizione del saggio, nel 1920. Non si può dire che il teorico dell'arte umoristica sia stato, in quell'occasione, particolarmente tenero nei confronti del suo avversario: «Subito la filosofia del Croce diventa un formidabile cancello di ferro, che è vano scrollare. Non si passa! Ma che c'è dietro quel cancello? Niente»²⁰. E più oltre: «L'Estetica del Croce è così astratta e negativa [...]. Ah, una bella soddisfazione, la filosofia!»²¹. E a nessuno sfugge quanto sia simile il «Niente» della filosofia (crociana), che è pure «astratta», al «vuoto» della ragione di Leone Gala: come se Pirandello avesse ripreso, e utilizzato sul terreno della poetica, due anni dopo, i concetti espressi da Leone Gala nel dramma.

Se questa ipotesi ha un minimo di fondamento, si deve dedurre che, nel famoso dialogo della scena terza del primo atto e nell'altro della scena prima del secondo atto, Leone-Pirandello chiarisce agli spettatori-lettori (di cui Guido Venanzi è divertito emblema) che la sua ragione (quella che gli consente di trovare il suo «pernio») non è quella «detronizzata» dal «signor Bergson, con infinita delizia di tutte le irragionevoli dame di Parigi», né quella dei neoidealisti, cioè di Croce, suo ostico avversario da sempre²², ma una ragione speciale, cui non «sfugge» quel «che di fluido, di vivente, di mobile, di oscuro è nella realtà» e che sa del pari scansare il rischio del «vuoto», dell'astrattezza: il paladino, l'interprete, l'incarnazione scenica di essa è lui, Leone Gala, laddove Silia ne rappresenta il contrario bergsoniano, il sentimento cioè con i suoi attributi testuali: *umano e naturale*.

²⁰ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 50.

²¹ Ivi, p. 126.

²² La polemica Croce-Pirandello è tanto nota che non mette conto soffermarsi più di tanto: per una informazione dettagliata si rimanda a B. Alfonzetti, *Il fantasma e la tecnica: Croce e Pirandello*, «Le forme e la storia», II (1981), n. 1-2, pp. 87-125.

Certo, la *polemica antinaturale*, associata alla polemica contro il «vuoto» razionale, scorre attraverso il dramma, dal principio alla fine. Si rilegga alla scena nona dell'atto secondo:

SILIA (*irritata fieramente del riso di lui*). Non ridere! Non ridere!

LEONE. Ma rido sinceramente, sai, perché godo, tu non puoi sapere quanto a vederti così cambiare.

SILIA (*quasi per piangere*). Ma non ti sembra naturale?

LEONE. Sì, e proprio per questo godo: perché sei così *naturale* [*corsivo mio*].

Silia è «naturale», come «umano» è l'«irragionevole» (bergsoniano) Filippo, laddove Leone i sentimenti «non li lascia scatenare»: egli «li afferra, li doma, li inchioda», riaffermando nella penultima scena dell'atto terzo: «Dal mio pernio io non mi muovo».

Ce n'è abbastanza per ritenere che il motivo del pernio razionalistico, antibergsoniano ma anche antidealistico (emerso, come abbiamo visto, nella scena terza del primo atto) costituisca il vero e proprio *nucleo tematico* dell'opera. La quale sfugge alle trappole naturalistiche del dramma borghese, cui fu, in un primo momento²³, assimilata, proprio in virtù di questa spinta filosofica e dei moduli straniati in cui si esprime: l'apologo dell'uovo, la «zavorra» e il «vuoto», la discussione filosofica in cucina, *ecc.*

Quanto dire che la critica dell'intuizionismo bergsoniano e del «vuoto» neoidealistico nonché la connessa proposta ultra razionalistica del «pernio» sono i pilastri portanti della *pièce* (né elementi allotri, né tampoco svagati *excursus* culturali): si tratta, invero, di solidi dati testuali che ne legittimano, al contrario, e ne *giustificano* la genesi, oltre che lo sforzo di consistere in quanto dramma.

Trasferendo il discorso sul piano linguistico, diremmo che nel testo in oggetto vengono a confluire e a interagire, con il codice fondamentale (letterario-teatrale), una serie di sottocodici filosofici, in parte sperimentati e in parte inediti. E nella fattispecie: quello relativistico della vita come «giuoco delle parti», già esperito in novelle e romanzi e soprattutto in *Quando si è capito il giuoco*; quello analitico della frantumazione della personalità, utilizzato in testi teatrali e non, più o meno coevi; quello libertino e antisociologico, dominante anche in *Acqua amara*; quello assiologico, infine, del «pernio» e della

²³ Cfr. G. Livio, *Il periodo grottesco del teatro pirandelliano*, «Lettere italiane», XXIII (1971), pp. 540-703.

ultraragione antibergsoniana e anticrociana, assente nelle novelle matrici e (se non erriamo) nelle opere precedenti.

La critica dell'intuizionismo bergsoniano e del razionalismo crociano, con la conseguente riaffermazione del valore della vita, della ragione e della morale laica, innervano, comunque, letteralmente, il dramma, costituendone, a rigore, lo specifico tematico e stilistico.

Non diversamente, se si vuole e se il parallelo non pare troppo automatico, la poetica comica preumoristica del «contrario» sostiene e spiega *Acqua amara*, laddove la disillusa teoria relativistica della vita come «giuoco delle parti» è sottesa a *Quando si è capito il giuoco*.

* * *

Certo, Pirandello è cresciuto attraverso queste tre opere o, se si vuole, le tre opere hanno accompagnato la crescita di Pirandello, segnandone, comunque, tre tappe significative. Partito, in *Acqua amara*, da un'etica laica, popolare e siciliana, che vuole punita e sconfitta, con l'amante, la moglie infedele, l'agrigentino è approdato, attraverso un lungo tragitto culturale e testuale, a un'etica laica e individualistica, secondo cui il bene, la «salute», consiste nella ricerca personale di un giusto punto di equilibrio fra ragione e «istinto», cioè tra le opposte posizioni degli idealisti (crociani) e degli irrazionalisti (bergsoniani): un «pernio» che solo una ragione speciale può procurare e garantire.

Talché Silia, la moglie infedele, è immorale (e come tale viene punita) perché sbilanciata irrimediabilmente verso l'istinto, perché è, per dirla con Pirandello, «l'istinto», laddove col marito tradito vince la ragione, la quale, però, drammaticamente rivela, nel momento stesso della vittoria, e forse contro le stesse intenzioni dell'autore, i limiti del suo individualismo laico.

A ben guardare mutano, con gli «intrecci», gli accidenti, nei tre testi in questione, ma la *fabula* si conserva, proprianamente, identica: una moglie, tendenzialmente infedele, tenta, aiutata dal caso, di liberarsi del marito innocente e viene punita insieme con il suo complice-amante.

Quanto dire che un contenitore si è riempito, nel tempo, di contenuti diversi, acquistando tre diverse fisionomie, divenendo, addirittura, tre cose diverse.

Si è, in specie, radicalizzata, nella *progressione testuale* che abbiamo cercato di illustrare, la spinta etica di matrice laica, che è alla base della *fabula* originaria, dilatandosi nel contempo e parallelamente,

fino a toccare il punto di rottura, la fede nella ragione individuale. Donde, parrebbe, il tragico finale e la variante del «fierissimo giudice»: se a Bernardone Cambié bastava la comica vittoria offertagli dal caso, e a Memmo Viola la sarcastica rivincita ottenuta giocando con le stesse armi dei due traditori, Leone Gala, irrobustito dalla sua ultra ragione, *deve* risolutamente punire i suoi avversari. E ciò, senza negare la probabile incidenza delle «valenze obbligate» del genere drammatico, che non consentirebbe, forse, in un caso come questo, una conclusione sospesa, come nella seconda novella matrice, sulla scena. Resta, però, il peso delle parole dette e delle azioni fatte, che è, a dir poco, sconvolgente:

LEONE (*venendole sopra con l'aria e l'impeto e lo sdegno di fierissimo giudice*). Io, ho fatto questo? Tu hai l'impudenza di dirmi che l'ho fatto io?

SILIA. Ma tu te ne sei approfittato!

LEONE (*a gran voce*). Io vi ho puniti!

SILIA (*quasi mordendolo*). Svergognandoti però!

LEONE (*che l'ha presa per un braccio, respingendola lontano*). Ma la mia vergogna sei tu!

Certo, non è questo un dramma in cui l'autore stia equidistante dai personaggi: la coincidenza dell'autore col protagonista, di cui si è parlato (ved. *supra*, p. XXX) a proposito della seconda novella matrice, pare, invero, essersi accentuata: Pirandello è sempre più dalla parte di Leone-Memmo-Bernardone, e sempre meno dalla parte di Silia-Cristina-Carlotta. Sicché a un'amara, sia pure, funzione catartica sembra assolvere il tragico finale e una forte valenza gnomico-morale sembra possedere l'opera nel suo complesso.

Il che, se le cose stanno così, apre prospettive e problemi che vanno ben al di là del dramma stesso: nel *Gioco delle parti* un insolito, nella letteratura critica almeno, Pirandello, iper-moralista e iper-razionalista, sembra opporre, da posizioni individualistiche, valori forti e vincenti (la «salute», la «ragione», il «pernio», la *punizione*) a precisi disvalori sconfitti (la «vergogna», «l'istinto», il «vuoto» razionale), pur essendo pienamente avvertito dei costi umani e dei tremendi sacrifici che la vittoria comporta, se almeno è questo il senso del silenzio e della pensosa fissità di Leone a chiusura del dramma.

In altre parole: il sogno di autosufficienza vissuto a occhi aperti da Memmo Viola, viene rivissuto con radicale convinzione da Leone Gala, il quale avverte, però, tutto il peso della sua sovrumana conqui-

sta, e forse l'«abisso» di «inconsistenza», che sarebbe, secondo Leone De Castris²⁴, la «sua condizione» di personaggio pirandelliano:

Ma non credere: io che pure sono il domatore, poi rido di me, perché mi vedo come tale in questa parte che mi sono imposta verso i miei sentimenti; e ti giuro che qualche volta mi verrebbe voglia di farmi sbranare da una di queste belve... (Atto II, Scena IX).

Che è, al postutto, l'attestato della sua umanità, il salutare limite che lo distanzia dal superomismo dannunziano, per esempio, insidiandone il sogno di onnipotenza: una lettura in chiave antidannunziana e antilacerbiana dell'opera è, alla luce di quanto si è rilevato, più che plausibile.

E però alla consolidata mitografia di un Leone Gala, sconfitto *tout court*²⁵, vorremmo opporre l'immagine, che ci pare più fedele all'originale, di un vincitore perplesso, avvertito della «vergogna» del mondo, ma anche del dolore che la sua nobile, titanica presunzione procura a se stesso e agli altri, nonché esperto della precarietà dei suoi «perni». Testimone, infine (ma questo è un altro discorso, che trascende, oggettivamente, il testo), della interna friabilità di un'etica laica e individualistica, che non fu solo di Pirandello, ma forse di tutta la sua generazione.

²⁴ A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, cit., p. 159.

²⁵ Cfr. G. Livio, *Il periodo grottesco...*, cit., p. 541 ss. Più sfumata (ma non del tutto convincente) è la proposta «metateatrale» di F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, LIL 60, Bari, Laterza, 1976, pp. 42-46.

FELICE RAPPAZZO

L'ERBA E L'ANIMALE DI FRANCO FORTINI:
PROVA DI UN REPERTORIO ALLEGORICO

L'erba e l'animale

Un'erba esiste che si chiama persa
dove stanno le coste dentro l'ombra
che non si muta nel giorno d'inverno.
Io la conosco che ferisce al pugno
e più m'infiamma se tiro a strapparla.
Com'è, domando, che non cede nulla?
Com'è che tiene sé stretta alla pietra?
E non è certo che si renda intera.
Allora guardo nell'aria che è intorno.

Nulla che vedo d'intorno mi parla.
Non parla il bosco se il vento sta zitto
e il grigio è il solo modo di fissare.
Più nulla credo che in terra diventi
e l'erba fiera pende alla distesa
dove anche il mare affioca la sua guerra.
Le fortezze dell'isole d'inverno
e il grido occidentale dello storno
probabilmente muovono alla notte.

Cadono dentro il covo della notte
le tristezze del sale e dei graniti
e vanno sotto la schiena dell'acque.
Ma com'è, chiedo allora all'aria aperta
mentre la mano brucia di quell'erba,
com'è che nulla ci sia che mi parli?
Un animale sulla riva sale
o è un'onda nera che sembra salire
in forma d'animale sulla riva.

Foca o medusa o sirena o serpente
che nelle pietre rumorose rompe
se stesso e perde dai suoi brani latte.
È tutto chiuso il gruppo della notte.

Dice la bestia dentro la sua bava:
 «Se vuoi sapere tu devi restare
 tutta la notte molto attentamente
 sveglio e i rumori tra i sassi ascoltare».
 Così va e viene sull'orlo del mare.

Collocazione, descrizione

L'erba e l'animale è un testo ad alto tasso di manierismo e dalla complessa elaborazione formale, e proprio da queste caratteristiche va ricavata la sua interpretazione. La ricostruzione della sua testualità è dunque un passaggio, come e più di sempre, necessaria, e va perseguita con cura. Probabilmente non è uno dei migliori ed esemplari testi di Fortini, proprio per l'elaborazione intenzionalmente allusiva che è implicita nel suo manierismo. Potremmo anche riconoscere che è un componimento «minore». La disposizione sperimentale che ne risulta è tuttavia di grande interesse, specialmente se guardiamo alla poesia di Fortini come ad un macrotesto entro il quale le varie poesie costituiscono una costellazione di ricerca e di significati, rafforzandosi l'una con l'altra.

Ritroviamo difatti *L'erba e l'animale* collocato pressoché al centro della sezione di apertura, «La posizione», della raccolta *Questo muro*, quella, per eccellenza, della maturità di Fortini (le date di riferimento sono 1962-68), dall'elevato spessore allegorico. Da tale collocazione partono segnali e riprese intratestuali che richiamano per varie vie altri testi della stessa sezione, e naturalmente anche testi più lontani. Il titolo della sezione, enigmatico e allusivo, va da sé, rimanda a situazioni spaziali e mentali, a temi geografici e politici e storici, insomma alle intersezioni di spazio e tempo nelle quali una ricerca, una riflessione, una prova, si accendono per cooperare alla costruzione dei significati. Esso rimanda anche a situazioni belliche, alla tattica e alla strategia («tenere la posizione» è innanzi tutto un'espressione del contesto militare), dunque alla vita come studio e conflitto, come elaborazione consapevole dell'esperienza, come resistenza. Non a caso il breve testo d'apertura della sezione reca come titolo *La linea del fuoco*, e i versi parlano di trincee, di guerra, di ossari; mentre quello che alla sezione stessa dà il titolo, il terzo, ha come oggetto una delle realtà materiali della condizione antropologica e conflittuale della modernità, la strada, la pista anzi, che «in una lunghissima curva» (palese allusione alla transizione, alla provvisorietà, al rischio) mostra spezzoni e rottami sgradevoli della civiltà,

alternandoli a frammenti d'idillio, a segni di un'integrità decaduta («Precipita la notte e incanta la regione»).

La "situazione" messa in scena in *L'erba e l'animale* è invece uno spettacolo, un'azione, un dialogo, che s'intrecciano entro un panorama marino e notturno, nel quale pochi tratti realistici e descrittivi sono il contesto che consente l'elaborazione di un paesaggio, al contrario, palesemente irrealistico e astratto, dunque immaginativo e mentale: in un momento invernale, in un luogo marino roccioso e presumibilmente desolato e disabitato (forse un'isola, come sapremo poi), appare dapprima, in forma oggettiva, un'erba, detta «persa», che si radica nella roccia; un personaggio che sembra parente stretto dell'Io della lirica, ma più dell'Io dell'esperienza psichica e del viaggio, la saggia e tenta invano di estirparla, rimanendone segnato nelle mani; quasi che tale evento abbia qualcosa di sinistro, se ne chiede invano e ripetutamente il perché, indaga sul significato di questa esperienza, si volge intorno sperando in interlocutori; nella seconda strofe il paesaggio desolato si mostra silenzioso e enigmatico; i colori sono assenti («e il grigio è il solo modo di fissare»), l'erba regna sull'isola, assimilata a una fortezza, volano storni, avanza la sera; nella terza strofe il paesaggio è compiutamente notturno; il soggetto continua a interrogarsi, a cercare interlocutori, mentre la marea monta e sommerge graniti e cristalli di sale; infine, ecco un misterioso «animale» che ascende dagli abissi; siamo alla quarta e ultima strofe: il sinistro animale, ancora indefinibile (è l'onda del mare o una «bestia»?) sembra frangersi sugli scogli, e lasciarvi le sue tracce; è proprio lui a rispondere, infine, alla ormai muta domanda dell'interrogante, lo invita all'attesa paziente, all'auscultazione attenta dei segni, o relitti, lasciati sulla riva rocciosa.

Il saldo tessuto discorsivo del componimento è rafforzato da alcuni rimandi intratestuali, come abbiamo già sommariamente segnalato. Aggiungiamo adesso che l'ambientazione notturna è quella di tutti i testi che precedono nella sezione (*La linea del fuoco*, *Discorso del governatore*, *La posizione*, *Ancora la posizione*) e anche, più avanti, in *Dopo una strage*. Mentre «erba» e «animale» sono fra i lemmi a più alta occorrenza in Fortini. Si noti solo che il primo era già comparso immediatamente prima, in *Ancora la posizione*, e lo rincontreremo in *Dalla collina* e in *Per tre momenti*, nella sezione successiva, «Versi a se stesso»; mentre il secondo darà il titolo a una sequenza di *Composita solvantur*, e non è meno diffuso del primo nell'opera di Fortini. Le concordanze, quando saranno realizzate, saranno illuminanti. Quel che abbiamo segnalato serve solo a sottolineare la conti-

nuità discorsiva, la distribuzione e recursività di motivi allegorici nel macrotesto fortiniano, che arricchiscono di risonanze il componimento che qui esaminiamo.

Aspetti linguistici e formali; intertesto dantesco

Il lessico è complessivamente piano, anche se alterna termini colloquiali ad altri letterari. La sintassi, viceversa, presenta alcune asperità, ma limitate per lo più all'ordine delle inversioni, e comunque tipiche di un linguaggio poetico "classico"; troviamo inoltre una serie significativa di metafore, fatto piuttosto raro in Fortini, che preferisce l'enunciato secco, denotativo¹. Il testo, insomma, non sembra opporre alcuna resistenza alla parafrasi: nonostante ciò, offre alcuni tratti di opacità. Ma si tratta di quella difficoltà che proprio Fortini ritiene essere una caratteristica costitutiva del testo poetico, distinta tuttavia, anzi opposta, alla «oscurità» che tanto prediligono i sostenitori, antichi e moderni, della poesia come divina mania. «La 'difficoltà', invece» – sostiene Fortini – «si pone come enigma *provisorio* risolubile con determinati strumenti e quindi mediante esegesi critica o ermeneusi». «[...] Sono pervenuto» – prosegue lo scrittore – «a puntare solo o prevalentemente su 'difficoltà' dovute ad effetti di straniamento, allusioni, allegorie; a sconnessioni, dislivelli, passaggi da uno ad altro ordine di nozioni. Insomma; ad una articolazione concettuale e sintattica»². La difficoltà riguarda dunque non il testo, ma il referente: di che cosa, esattamente, si parla? La interpretazione è, innanzi tutto, soluzione degli elementi enigmatici, ricostruzione delle articolazioni concettuali. Per questo testo, «facile», è essenziale dunque l'individuazione del referente e del tema, dietro le procedure stranianti.

Proseguiamo ora nel guardare ad aspetti formali. Si tratta, innanzi tutto, di uno dei massimi esempi che Fortini ci fornisca di *forma chiusa*. Il poeta fiorentino predilige, è vero, le strutture compatte e speculari, nelle quali una serrata argomentazione trovi modo di svilupparsi e di costringere anche il lettore. La *Poesia delle rose*, che,

¹ Si veda soprattutto ai primi tre versi della terza strofe: «Cadono dentro il covo della notte/le tristezze del sale e dei graniti/ e vanno sotto la schiena dell'acque».

² F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, in «L'asino d'oro», A. II, 3, maggio 1991, pp. 84-88; le citazioni sono alle pp. 87 e 88.

pur appartenendo ad altra raccolta, ha con «La posizione» una significativa prossimità, cronologica (è del 1962) stilistica e anche tematica, è certamente un esempio alto di forma chiusa. Ma *L'erba e l'animale* va oltre ogni allusione, e accede al livello più rigoroso di tali ricerche, se trascuriamo alcune forme – quali il sonetto o la sestina – cui Fortini ricorre di tanto in tanto. La versificazione e l'organizzazione strofica accentuano infatti l'allusione a forme della tradizione lirica italiana (e anche a quella provenzale). Il verso è addirittura, sempre, il perfetto endecasillabo (come del resto avviene nel componimento che lo precede immediatamente, *Ancora la posizione*). È un caso raro in Fortini, che solitamente costruisce versi che si approssimano alla misura dell'endecasillabo, o che risultano alla fine esattamente di undici sillabe, ma con un andamento ritmico tale da negarne la sostanza. Qui invece la giacitura ritmica, sebbene varia, è sempre una di quelle ammesse dalla lunga tradizione del verso più classico della poesia italiana: ma la varietà di ritmi rimanda piuttosto alla linea dantesca che a quella, regolare, di ascendenza petrarchesca. Non manca nemmeno un caso in cui la giacitura ritmica (un dattilo iniziale) produce un effetto analogo a quello per il quale ricorre la cosiddetta legge di Tobler-Mussafia («Càdono dentro il covo della notte»: ma l'accento cade sulla prima sillaba in assenza dell'enclitica), che richiama ancora Dante e la tradizione lirica del Trecento. Altra allusione metrica a Dante (che sarà un punto di riferimento anche lessicale e tematico per il componimento) è quella strofica: troviamo infatti quattro strofe nelle quali la struttura dei rimandi interni, soprattutto nelle parole terminali (che non sono tuttavia parole-rima), allude alla sestina; il numero dei versi, nove, si allontana tuttavia dalla misura strofica di questa forma poetica, ma collocandosi in posizione intermedia fra questa e la sestina doppia, di cui Dante ci ha fornito l'unico esempio nella lirica italiana. Quest'ultimo riferimento è certamente peregrino, ma a suggerirlo ci induce la complessità argomentativa e la densità dei rimandi interni fra motivi e parole-emblema del testo; della sestina l'alone stilistico e formale (che in Fortini, come sappiamo, diventa anche ideale e addirittura ideologico: si vedano i suoi numerosi interventi sulla metrica) è stato ben individuato e riconosciuto: troviamo, in *Poesia e errore*, la nota *Sestina a Firenze* nella quale, e non sarà certo un caso, reperiamo fra i lemmi «erba» e «pietra» (e anche «sale») in posizione di parole-rima: come si vede, parole-chiave anche del componimento che analizziamo. E non è tutto: alla chiusura delle forme metriche, ad un *trobar clus* che a questo punto non è più solo dantesco ma allude alla più ampia area

provenzale (non escluso il Petrarca, arduo, di *Verdi panni sanguigni, oscuri e persi*), rinvia infatti l'impiego delle *coblas capcaudadas* («Allora guardo nell'aria che è intorno. // Nulla che vedo d'intorno mi parla», fra prima e seconda strofe; «probabilmente muovono alla notte. // Cadono dentro il covo della notte», fra seconda e terza), che sono peraltro solo il fenomeno più evidente del tessuto testuale, fatto di una elaborata trama di interni riecheggiamenti verbali o semantici³.

Ancora a Dante, come abbiamo già accennato, rimandano decisivi elementi lessicali e tematici. La separazione fra dati formali e dati tematici è, ovviamente, solo una comoda convenzione euristica, specie in testi, come quelli di Fortini, in cui i due elementi si sorreggono a vicenda, costitutivamente, e danno ragione l'uno dell'altro. Ripetiamo dunque che danteschi sono i richiami intertestuali strategici, quali «erba» e «pietra»; come nella citata *Sestina a Firenze*, sono le *Rime*, e in particolare le *petrose*, il riferimento cardinale di Fortini. Lo stesso autore, soprattutto in *Questo muro* (il titolo è tratto dal XXVII della Cantica) e in alcuni componimenti di *Composita solvantur* (come *La salita*) ha messo in rilievo che il *Purgatorio* fornisce la maggior parte dei suoi riferimenti a Dante; e la critica non ha mancato di notarlo⁴. Qui, invece, la sestina *Al poco iorno...* in particolare, come si è già notato, e le *petrose*⁵, in generale: si veda l'evidente rapporto fra la situazione rappresentata nella prima strofe della poesia fortiniana, e in particolare nel verso «Com'è che tiene sé stretta alla pietra?», con quella della sestina dantesca, dove leggiamo, sempre nella prima strofe, «sì è barbato nella dura pietra»; ma l'ambientazione invernale è propria anche della canzone *Io sono giunto al punto de la rota*. I paralleli e i rimandi potrebbero continuare, specie se si indaghi nelle aree linguistiche e semantiche di «pietra», e se si riflette sul valore ambiguo del termine «persa», che rimanda alla perdita ma anche al colore oscuro, luttuoso e inquietante: è un aggettivo petrarchesco, come abbiamo visto, ma al poeta di Arezzo perviene da Dante («ché, se giudizio o forza

³ Su questo, e su altri spunti che seguono, cfr. C. Calenda, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in ID., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Bibliopolis, Napoli 1995, pp. 145-53.

⁴ Vedi, ad esempio, il saggio di A. Calenda appena citato, e G. Magrini, *Il nido del nido*, in Università di Siena, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», vol. VI, 1985, Olschki, Firenze 1986, pp. 331-42.

⁵ Ma forse anche il XVIII dell'*Inferno*, il canto di Malebolge, richiamato dalla giacitura ritmica dell'endecasillabo («Luogo è in Inferno detto Malebolge») e da alcuni tratti dell'ambientazione.

di destino / vuol pur che il mondo versi / i bianchi fiori in persi», leggiamo, a tacer d'altro, in *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ai vv. 77-79); ogni altra elencazione sarebbe forse superflua.

Giova invece cogliere, da tale intertesto, l'occasione per accennare almeno, come ad un problema da studiare in maniera più approfondita, all'uso particolare dell'intertestualità in Fortini: che sembra decisamente di natura citazionale, e fare riferimento dunque ad un impiego «istituzionale» (e perciò ancora allusivo e manieristico) delle fonti. Poiché la eccitata consapevolezza critica di Fortini richiama sempre gli aspetti rituali del far poesia, è persuasivo ritenere che ogni volta che ci si imbatte in un ipotesto il richiamo sia un'allusione culturale, il riferimento a un contesto, a un valore letterario e ideologico (come avveniva, del resto, in Leopardi): tutto il contrario, dunque, di quell'uso intertestuale soddisfatto di sé e, se mi è concesso il termine, corporativo, che troviamo talvolta anche nei poeti moderni (ovviamente non pensiamo ai petrarchisti del Cinquecento!) e soprattutto nei critici, che dallo studio dell'intertexto trovano motivo di legittimazione professionale e di ruolo, prima ancora che culturale. Per essere più chiari (anche se il discorso non si esaurisce certo qui): il Dante ripreso da Fortini, che delle *Rime* si era interessato già negli anni del «Politecnico», è un Dante dilacerato e dilacerante, che strappa il testo del poeta moderno al contesto lirico, lo trascina nell'ambito allegorico, gli conferisce così una ritualità (e una figuralità) assolutamente particolare, *straniata*. Contro ogni soddisfazione immediata, il lettore si trova costretto a recepire, nella poesia, un campo di tensioni, un panorama intellettuale perché allegorico, a mettere in crisi la tentazione di leggere «poeticamente». Dante, naturalmente, si presta meglio di chiunque altro a questo scopo. Le petrose offrono dunque a Fortini le condizioni migliori per costruire, qui e in altri testi, un paesaggio linguistico e antropologico aspro lacerato e emblematico, un mondo di segni che rimandano, inequivocabilmente, al «dolore della verità»⁶.

Erba, animale: allegoria, apocalittica

Possiamo pervenire così ad una ipotesi interpretativa fondata sull'analisi fin qui condotta. Erba, animale: l'uso ripetuto degli iperonimi (qui e nel contesto prossimo) avrà certo una ragione e un effetto: si

⁶ Così suona il titolo, redazionale ma ispirato da Fortini stesso, di una intervista resa dallo scrittore a M. Maggiani (Manni, Lecce 2000).

tratta qui di rinunciare ai dati realistici, di orientare verso l'astrazione, la generalità. Potremmo aggiungere che l'uno e l'altro orientano al sinistro, o Perturbante, in senso freudiano, richiamano qualcosa di ignoto che produce inquietudine forse perché troppo noto, ma rimasto occultato. La precisazione predicativa «persa», riferito all'erba non contraddice certamente questi valori del testo, anzi rafforza, con quel tanto di connotatività che abbiamo già segnalato e con la sua stessa ambiguità, lo spazio dell'astrazione e dell'ideologia, della costruzione intellettuale; e abbiamo visto quanto significativo sia il ricorso a questo lemma in Fortini. Qui, nascosta nelle coste dentro l'ombra (ancora un rimando alla sestina dantesca), l'erba si offre alla prova, e resiste: «Io la conosco che ferisce al pugno / e più m'infiamma se tiro a strapparla»; in *Dalla collina*, troviamo un'esperienza simile: «Provi la forza dell'erba con la mano». L'erba si offre dunque al soggetto come strumento, umile in apparenza, quasi insignificante, ma tenace e inestirpabile, della *quête* e della prova; come occasione per l'esperienza, o senz'altro come esperienza del reale. L'intertesto dantesco, riletto in questa chiave, offre nuovi armonici, ulteriori risonanze.

Quanto all'altro dei due termini-chiave, «animale», il lettore lo ha appena incontrato, scorrendo *La posizione*, ancora una volta strappato al contesto dantesco: «nel cielo il freddo animale immaginario piange» (il «freddo animale», lo scorpione della costellazione omonima, è tratto dal *Purgatorio*, IX, 5). Con esso ci addentriamo nel cuore dell'immaginario fortiniano, costruito nelle figure di un singolare bestiario, che opera in uno spazio che definiremmo apocalittico⁷. Il bestiario di Fortini è molto consistente e significativo, più dell'erbario e del lapidario, che non sono certo elementi accidentali nella sua poesia. Qui, tuttavia, esso assume caratteri pressoché unici: non ci troviamo di fronte al merlo della poesia d'apertura della sezione «Versi a se stesso», né al «piccolo roditore» destinato a morte del successivo *Dalla collina*, né alla «bestiola», o al «piccolo animale sanguinario» di *L'animale*, né agli uccelli dal becco ostile di *Il nido* o, ancora, ai «ghiri gentili» minacciati dalla civetta nel componimento conclusivo (... e questo è il sonno) delle parti strutturate di *Composita solvantur*.

⁷ Su questo argomento preziose sono le indicazioni e le suggestioni che si leggono in E. Zinato, *Il dente della storia. Figure animali nella poesia di Fortini*, in «Hortus», 16, II sem.1994, pp. 20-27, che presenta una rapida ricognizione delle presenze animali in Fortini; ma che, soprattutto, lega tali apparizioni a una dimensione apocalittica, nella quale modelli antropologici e archetipici si legano alla modernità capitalistica.

Qui troviamo, alla lettera, una figura dell'Apocalissi: «Un animale sulla riva sale/ o è un'onda nera che sembra salire/ in forma d'animale sulla riva», leggiamo a conclusione della terza strofe; e si confronti col testo biblico: «*et vidi de mare bestiam ascendentem*» (Apocal. 13, 1). Non a caso poco dopo l'animale si trasforma in una altrettanto generica «bestia», ma ormai diversamente connotata e singolarmente investita di un ruolo sapienziale. Poco importa chiedersi che bestia sia, «foca o medusa o sirena o serpente»; poco importa risponderci che si tratta, probabilmente, di una rappresentazione allegorica del mare e dell'ascendere della marea, di una proiezione, dunque, della spazialità nella temporalità, come saremmo autorizzati a credere dall'invito della «bestia» all'attesa, alla veglia, alla riflessione, mentre essa «va e viene sull'orlo del mare», ossia su una rappresentazione del limite, del «muro» della responsabilità e del rischio che dà il titolo dantesco alla raccolta. Conta di più rilevare che anche la citazione biblica, appena dissimulata da qualche variazione, ma di per sé evidentissima, non vuol essere tanto un riferimento tematico o contenutistico, non un gratuito espediente intertestuale, ma un'importante allusione alla visionarietà del testo e al suo spessore allegorico: che è, ancora, quello di una iniziazione, di una prova, nella quale storia e natura, realtà e visione, alienazione e coscienza di sé s'intrecciano. Fortini rappresenta in visionarietà il conflitto individuale, la ricerca e la prova, la contraddizione storica, la temporalità. Altrove, in testi forse più maturi e meno manieristici, l'apocalittica si mostra nelle quotidiane e miti figure animali; qui la scelta della citazione biblica, connessa alla pedagogia della sentenza finale, lo spessore dell'apologo, accentuano il momento visionario. Il testo si rivela, nel suo nocciolo, come allegoria di una domanda, di una ricerca. Fortini trasforma in tensione verso un valore di verità il processo umano mondano e storico dell'esperienza.

Ci troviamo insomma di fronte ad un *exemplum* che si segnala come tale al lettore, ad un enigma almeno parzialmente orientato, così pare, alla sua soluzione: ma quest'ultima si esaurisce nello spazio della domanda e dell'ascolto. La dimensione allegorica, chiusa, che si percepisce immediatamente dall'insieme, è in realtà, passo dopo passo, costruita e ripresa nei vari momenti formali e tematici che ritroviamo nel componimento: il soggetto che tenta vanamente di sradicare l'erba va incontro non solo a una frustrazione, ma anche a un enigma, dal quale scaturiscono le sue domande insistenti. Il silenzio del paesaggio, il cadere del vento, l'oscurarsi del cielo, il placarsi del mare, tutto questo sottolinea la vittoria dell'«erba fiera», ormai

padrona del paesaggio. Al ripetersi della domanda, nella calma inquieta della notte, non troviamo in realtà, alcuna risposta; la soluzione è solo una ipotesi, una scommessa, e l'esperienza del reale non è una garanzia di reperimento di un senso che la risarcisca e gratifichi. La natura si presenta come spazio antiidillico, come negatività, come silenzio del significato, e le presenze inquietanti che in essa si dispiegano, vive di loro sapienza, sembrano tuttavia segnate da un trauma dell'esperienza. Sembra scontato dirlo, ma la natura si mostra nella sua *facies hyppocratica*, anche nei suoi elementi costitutivi basilari: il sale, i graniti, nella loro «tristezza»; le isole, in quanto «fortezze»; la stagione, quella invernale; l'ora, quella notturna. La storia naturale appare come uno specchio, un duplicato della storia sociale e umana. L'allegorismo del componimento sembra alludere alla presenza di un tema, quello della dimensione enigmatica dell'esistenza, se non del primato dell'insensatezza. L'animale/mare, proprio in quanto mutuato dall'*Apocalissi*, include in sé, accanto a quelli delle negatività, anche i tratti di un incerto profetismo.

ROBERTA RASPAGLIESI

LETTERE DAL FRONTE:
GUIDO JUNG E LA I GUERRA MONDIALE

Jung, fra nazionalismo e interventismo

Guido Jung fu ministro delle Finanze dal 1932 al 1935, e alla maggior parte degli storici è noto soprattutto come esperto nel settore economico e finanziario¹. Prima della nomina a ministro, egli prese parte alle più importanti conferenze del primo dopoguerra: a Parigi durante la conferenza di pace, a Genova per la sistemazione monetaria, a Londra e a Parigi per l'applicazione del piano Dawes; si recò a Washington al seguito dell'ambasciatore Gelasio Caetani², negli anni '20 collaborò, come capo gabinetto, a fianco del ministro De Stefani, e fu nominato commissario governativo per la liquidazione dei beni ex nemici. Nel 1926, fu promotore, insieme all'amico Alberto Pirelli, della nascita dell'Istituto Nazionale per l'Esportazione (INE)³, del quale divenne presidente.

Un po' trascurato è stato, però, il suo ruolo nell'economia e nella politica isolana⁴, in particolare a Palermo dove egli nacque nel 1876

¹ V. Castronovo, *Storia economica d'Italia*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 291-293; Id. *Grandi e piccoli borghesi*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 116, 149-158, 177; E. Cianci, *Nascita dello Stato imprenditore in Italia*, Mursia, Milano, 1977; *La banca d'Italia e il sistema bancario 1919-1936*, a c. di G. Guarino e G. Toniolo, Laterza, Bari, 1993, pp. 792-845; F. Guarneri, *Battaglie economiche fra le due guerre*, Il Mulino, Bologna, 1989; G. Toniolo, *L'economia dell'Italia fascista*, Laterza, Bari, 1980, pp. 185-186, 271-280; L. Villari, *Il capitalismo italiano del Novecento*, Laterza, Bari, 1972, pp. 237, 368-369.

² Per il ruolo di Guido Jung in America vedi M. Canali, *Il delitto Matteotti*, Il Mulino, Milano, 1997; G. G. Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo. Alle origini dell'egemonia americana in Italia*, Feltrinelli, Milano, 1980.

³ N. De Ianni, in *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, Roma, 2004, pp. 694-699.

⁴ Anche se non mancano accenni in G. Barone, *Egemonie urbane e potere*

da genitori ebrei, di origine tedesca⁵, giunti nel capoluogo siciliano nei primi anni del 1860, probabilmente al seguito della spedizione garibaldina⁶. Il padre, Mayer Jung, insieme ai fratelli Maurizio, Giulio e Leopoldo, aveva impiantato nel 1870⁷ una ditta per l'esportazione di prodotti siciliani. La madre Natalia, triestina, era una Randegger, famiglia che da tempo commerciava essenze e agrumi, facendo di Trieste la città mediana tra la Sicilia e l'Europa⁸. Nel 1910, alla morte del padre, Guido divenne capo della ditta; in quel periodo egli aveva già intrecciato importanti legami d'amicizia con gli esponenti della classe dirigente locale: con l'aristocrazia, come la Principessa Giulia Trabia e i figli Ignazio e Manfredi; Pietro, Marianna e Antonietta Notarbartolo⁹, i principi di Valdina, soprattutto Luigi del quale Guido ricordava "le nostre riunioni in quel suo buco in via Protonotaro (...) a sentire della ottimissima musica"¹⁰; i Vàrvaro; Stefania Bordonaro,

locale (1882-1913), in *La Sicilia*, Einaudi, Torino, 1987; O. Cancila, *Palermo*, Laterza, Roma-Bari, 2000; S. Lupo, *Blocco agrario e crisi in Sicilia tra le due guerre*, Guida Editori, Napoli, 1981; Id. *L'utopia totalitaria del fascismo (1918-1942)*, in *La Sicilia*, cit.; G. C. Marino, *Partiti e lotta di classe in Sicilia da Orlando a Mussolini*, De Donato, Bari, 1976; G. Micciché, *Dopoguerra e fascismo in Sicilia: 1919-1927*, Editori Riuniti, Roma 1976; F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Vol. II. Sellerio, Palermo, 1984.

⁵ Il nonno di Guido, Daniele Jung nacque nel 1808 a Geislingen nel ducato del Baden.

⁶ Il nome di Maurizio Jung si trova nell'elenco dei garibaldini presso il Museo del Risorgimento di Roma. Anche il periodo sembra suggerire questa ipotesi.

⁷ Alcuni retrodatano la costituzione della ditta al 1857, R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano*, Rizzoli, Milano, 1972, pag. 143; altri la rimandano al 1862, in S. Lupo, *Il giardino degli aranci. Il mondo degli agrumi nella storia del Mezzogiorno*, Marsilio, Venezia, 1990, pag. 240-242; altri la posticipano al 1867, N. De Ianni, cit., pag. 694. La confusione è dovuta probabilmente al fatto che la famiglia era già dedita al commercio dal 1862, come documenta la Camera delle arti e del commercio di Palermo. Non avendo trovato un documento che indicasse la data esatta della fondazione della ditta "Fratelli Jung", mi baso sul "diploma di riconoscimento del fondatore della Ditta Jung ai tre soci, in occasione del ventiduesimo anno di attività", datato 1 gennaio 1892, in ASBI. Carte Jung. Diploma 1892. Altre carte riguardanti la ditta.

⁸ Si veda a questo proposito la ricostruzione della figura di intermediario di Edmondo Randegger, zio di Guido, in S. Lupo, *Il giardino degli aranci. Il mondo degli agrumi nella storia del Mezzogiorno*, cit.

⁹ Testimoniati dagli inviti a teatro e a manifestazioni varie.

¹⁰ ASBI, Carte Jung, pratt. n. 8, fasc. 4.

il principe e la principessa Lanza e Giovanni Colonna Di Cesarò¹¹. Anche fra gli intellettuali e i professionisti Guido poteva annoverare le sue amicizie: Giovanni Borgeese¹² e Giovanni Gentile¹³, il medico Carlo Cervello e l'avv. Vincenzo Arcuri. Aveva rapporti anche con la classe politica, in particolare con il nascente gruppo nazionalista, del quale fu uno dei fondatori. Ma le sue relazioni più vantaggiose furono quelle che lo portarono a partecipare a molte iniziative locali, legate soprattutto agli interessi per la sua ditta. Infatti quando nel 1913 un gruppo di commercianti ed esportatori (Pecoraino, Tagliavia, Lauria e Graziano) costituirono la nuova compagnia armatoriale "Sicilia", in diretta concorrenza con la Ngi¹⁴, egli ne divenne socio insieme al fratello Ugo.

Fino alla vigilia della guerra Guido non si era interessato alla politica¹⁵, ma dall'inizio del conflitto fino all'intervento dell'Italia, egli sarebbe stato "uno dei più convinti ed entusiasti nazionalisti del gruppo di Palermo, che ad esso ha dato tempo ed attività e che ha molto contribuito allo sviluppo del gruppo palermitano (...) uno dei capi del Comitato Interventista"¹⁶.

Tra i promotori del gruppo nazionalista palermitano, curò anche la costituzione dell'Università Popolare della città¹⁷, organizzando corsi di lezioni, conferenze, letture e discussioni per la diffusione della cultura fra le classi popolari¹⁸.

Nel 1914 il nucleo nazionalista-interventista palermitano ruotava attorno ad un ristretto gruppo con alla testa Giovanni Borgeese, Filippo Notarbartolo, Vincenzo Arcuri, Vincenzo Merlo, e Guido Jung.

¹¹ Con lui avrebbe organizzato la campagna interventista.

¹² Giovanni fu uno dei promotori del gruppo nazionalista palermitano. Guido si occuperà di far seppellire la salma dell'amico Borgeese caduto in battaglia nel 1916.

¹³ Guido frequentava la Biblioteca filosofica quando Giovanni Gentile vi teneva le sue conferenze. O. Cancila, *Palermo*, cit., pag. 324.

¹⁴ O. Cancila, *Palermo*, cit., pag. 297. G. Barone, *Egemonie urbane e potere locale (1882-1913)*, cit., pag. 232.

¹⁵ N. De Ianni, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit.

¹⁶ ASBI, Carte Jung. Attività politica. Gruppo nazionalista. 1914-15.

¹⁷ Partecipò a proprie spese, elargendo una cifra di 500 lire come anticipazione per le prime spese dell'Università popolare.

¹⁸ Fece parte del consiglio promotore come documentano bozze di opuscoli e di volantini, alcuni moduli di adesione per la propaganda del nuovo istituto, insieme allo statuto dell'Università. ASBI, Carte Jung, Attività politica. Gruppo nazionalista 1914-15.

I nazionalisti palermitani erano in parte influenzati dalle idee di Giovanni Gentile, che animò la Biblioteca filosofica dal 1907 al 1913 e Giuseppe Antonio Borgese col quale essi condividevano la coscienza della crisi e attribuivano grande importanza alla guerra vista come l'unico mezzo per una rigenerazione nazionale e personale e come una straordinaria esperienza contro la grigia e apatica vita borghese. Essi furono persuasi anche dalle tematiche dell'irredentismo, come testimonia la presenza e l'attività delle sezioni palermitane della Trento e Trieste, della Corda Fratres e della Dante Alighieri, di quest'ultima Guido Jung faceva parte¹⁹.

Per far sentire la propria voce, nell'anniversario della presa di Porta Pia, i nazionalisti organizzarono una commemorazione. Il discorso fu preparato da Guido:

“Nell'ora tragica che incombe a tutt'Europa è un grande onore per il Gruppo Nazionalista di Palermo di convocarvi oggi qui a commemorare quello che fu a Porta Pia il compimento del voto più sacro di tutti gl'Italiani, che combatterono per la liberazione d'Italia”.

Egli ricordava i “Veterani della Patria”²⁰, “i sacri spiriti dei nostri Grandi”, “i più puri di coloro che per l'Italia hanno pugnato: Morosini, Dandolo, Manara, Garibaldi, Mazzini e poi passava alla retorica nazionalista:

“La fede ha acquistato la potenza vivificatrice, la potenza moderatrice, la potenza che guida alla vittoria immancabile (...). È questo senso dell'unità di tutti gli sforzi individuali in uno sforzo unico in cui tutti si fondono e a cui tutti devono tendere che forma la forza dello spirito nazionale” (...).

“Una sola invocazione riunisca tutti i nostri cuori e questa erompa libera sotto questo bel cielo, in questa chiara luce di sole: Gridiamo VIVA ROMA INTANGIBILE, VIVA ROMA CAPITALE DI OGNI TERRA ITALIANA. E questo grido dica agl'Italiani, dica agli stranieri che il popolo d'Italia sa che egli non può rinunciare ai suoi destini, dica che egli è pronto e sicuro nella sua forza”²¹. (...).

¹⁹ Considerando gli stretti legami con Trieste dove risiedeva il ramo materno della famiglia e la sorella Fanny che aveva sposato un triestino.

²⁰ Guido aveva una forte ammirazione per Garibaldi, ma subiva un fascino particolare dalla figura di Mazzini, testimoniata da alcuni frammenti delle frasi più famose e da una conferenza tenuta dopo la guerra sulla vita di Mazzini, di cui ci è rimasta la relazione in inglese.

²¹ Per il mito di Roma imperiale, E. Gentile, *La Grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Mondadori, Milano, 1997.

“Ma il giorno in cui dai sacri colli di Roma squillerà l'ordine pel quale tutti aneliamo, con un solo slancio, con un solo cuore, l'Italia tutta sorgerà a realizzare il sogno dei Grandi”²².

Francesco Renda ha scritto che in quel periodo “Palermo diviene una delle grandi capitali dello spirito pubblico nazionale”²³. Nel novembre 1914, Giovanni Gentile pronunciò presso la Biblioteca filosofica la famosa conferenza sulla guerra, che fu definita “il nostro atto assoluto, il nostro dovere, il nostro supremo e, in questo senso, il nostro unico interesse (...). Questa è l'ora dell'eroismo”²⁴. Nel dicembre dello stesso anno i nazionalisti organizzarono un ciclo di conferenze invitando Corradini e Cesare Battisti. Alla fine dell'anno Guido intensificò la sua presenza nel gruppo nazionalista palermitano, testimoniata dalle varie lettere redatte da Giovanni Borgese che lo presentava a Luigi Federzoni, Enrico Corradini, Antonello Caprino²⁵.

Sul periodo che va dalla campagna di Libia alla grande guerra, cioè il momento in cui il nazionalismo italiano diventa un fenomeno politico, non vi sono studi che indagano a fondo il ruolo della Sicilia. La storiografia si è limitata a prendere atto del mutamento intervenuto dopo la guerra e non ha analizzato ancora né le forme e i contenuti, né le modalità attraverso le quali la Sicilia entrò nel conflitto, con quale animo e con quali forze sociali e morali vi si apprestò²⁶. A parte qualche annotazione di una storiografia che ha evidenziato il peso specifico del movimento neutralista degli agrari, la vicenda è ancora da studiare e analizzare, come lo è il movimento nazionalista²⁷, molto debole in Sicilia, seppur coevo a quello nazionale²⁸.

²² Commemorazione del XX settembre, comizio indetto dal Gruppo Nazionalista di Palermo 1914, in ASBI, Carte Jung. Attività politica. Gruppo nazionalista. 1914-15.

²³ F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, cit. pagg. 307-308.

²⁴ G. Gentile, *La filosofia della guerra*, in *Guerra e fede*, a c. di Hervé A. Cavallera, Casa editrice Le Lettere, Firenze, 1989, pag. 13.

²⁵ ASBI, Carte Jung. Attività politica. Gruppo nazionalista. 1914-15.

²⁶ F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, cit. pagg. 303-311.

²⁷ Se si eccettuano gli studi di M. Scaglione, *Studi sulle origini del movimento nazionalista in Sicilia*, ISSPE, Palermo, 1987.

²⁸ Il gruppo nazionalista di Palermo fu costituito nel settembre 1911, M. Scaglione, *Studi sulle origini del movimento nazionalista in Sicilia*, cit.

Bisognerebbe riflettere se la fase che precedette l'intervento dell'Italia, non sia stata, in realtà, per la Sicilia, un periodo in fermento e non appiattito dalla predominante posizione degli agrari, che guarda unicamente l'aspetto dell'interesse economico, che detta la scelta del "pronunciamento neutralista" per non rompere il legame con gli imperi centrali. Una storia da riconsiderare è quella della presenza di uno "sparuto" gruppo che, partendo da diverse istanze politiche (nazionalisti, socialisti, massoni, radicali, liberali), approda ad una comune piattaforma interventista. I personaggi che si muovono in questa scena sono davvero solo degli "sparuti gruppi minoritari"? Sono portatori di diversi interessi economici e, tentando di ancorarsi ad una più vasta operazione nazionale, mirano ad un'ampia coalizione sul fronte interventista? Sarebbe interessante stabilire come dialogavano le parti tra di loro e quale gruppo ebbe un ruolo di primo piano rispetto agli altri.

Ma torniamo alla guerra: ben presto anche a Palermo si diffuse il volontarismo, quantunque fosse un fenomeno assai elitario. Fra i volontari partiti per il fronte vi erano Vincenzo Florio e Giovanni Borgese che morì sul campo di battaglia nel 1916.

Sebbene, per ragioni di anticipo di leva, non risultasse sottoposto agli obblighi militari, Guido si arruolò come volontario²⁹ fin dal 1914, nonostante l'età avanzata (39 anni). Inizialmente destinato al Parco automobilistico della I Armata, nei pressi di Verona, fu mandato, a sua domanda, nel 29° Reggimento Artiglieria da campagna. La famiglia, e soprattutto il fratello cercarono di dissuadere Guido dal partire come volontario. Infatti pochi giorni dopo lo scoppio del conflitto, alcune lettere della famiglia Jung svelano i timori sulla guerra e le perplessità verso il nazionalismo "sentimentalista" di Guido. Da una lettera di Ugo indirizzata allo zio Poldo³⁰ emergono le preoccupazioni economiche e commerciali per la ditta nel caso in cui l'Italia entri in guerra. Ugo temeva la guerra per i "danni economici di questa pazzia che invade i popoli tedeschi (...) oltre al macello di vita umana che questa pazzia costerà". Già nel periodo della neutralità italiana la paralisi dei trasporti marittimi, il blocco dei mercati internazionali e il precipitoso rientro degli emigrati si

²⁹ Sulla partecipazione degli ebrei italiani alla prima guerra mondiale, E. Capuzzo, *Gli ebrei nella società italiana. Comunità e istituzioni tra Ottocento e Novecento*, Carocci, Roma, 1999, pp. 119-143; M. Toscano, *Gli ebrei italiani e la prima guerra mondiale, 1915-1918*, in *Italia Judaica*, vol. IV.

³⁰ Leopoldo, fratello di Mayer Jung.

ripercossero gravemente sulle fragili strutture dell'economia siciliana. La produzione agrumaria legata all'esportazione, che interessava gli Jung in quanto esportatori di agrumi ed essenze, fu quella che più risentì l'arresto del commercio marittimo, insieme al mercato della frutta secca e al sommacco³¹.

Le preoccupazioni del fratello riguardavano, infatti, la ditta familiare e l'economia locale dove "tutto è demoralizzato, i negozianti hanno fatto già una riunione a Catania impegnandosi reciprocamente a non fare nessuna operazione fino al 20 di Agosto giorno in cui scade la moratoria. (...). Le merci intanto ribassano". Ma non era la perdita di denaro che lo preoccupava maggiormente: "la nostra posizione è migliore di tanti altri in Sicilia, e se si potrà esportare nelle Americhe si migliorerà ancora di molto", non sono le preoccupazioni materiali che gli tolgono la serenità di spirito, "ma ben altro". E nemmeno le origini tedesche (di parte paterna) e austriache (di parte materna) della famiglia alle quali, d'altronde, non si fa nessun riferimento³². Il "ben altro" a cui alludeva Ugo era il timore che il fratello Guido lo lasciasse solo in ditta, mettendosi a disposizione della patria prima che questa lo richiedesse:

"La nostra neutralità ritengo che non durerà un pezzo, le misure preventive sono già state prese. (...). Se sarà la causa buona, tutta l'Italia come un sol uomo risponderà all'appello, e ogni italiano farà il suo dovere fino all'ultimo. (...). E sono anche pronto io a fare pieno e completo il mio dovere quando la patria mi chiamerà. (...). Se saremo chiamati tutti, ognuno di noi farà il suo dovere al suo posto. Ma potrebbe darsi che per la guerra che siamo chiamati a combattere, non ci sia bisogno di richiamare sotto le armi tutte le classi e di fare la leva di massa come si fece in Austria e in Francia, e allora andrebbero soltanto Aldo e forse anche Gino. Ma sembra che Guido abbia anche intenzione di andare al primo sentore di guerra da parte dell'Italia, non so bene ancora se come volontario o come infermiere della Croce Rossa (...). Ripeto, se saremo chiamati alla Patria, ognuno di noi saprà fare il suo dovere fino all'ultimo, ma chiedo a te se ritieni giusto che ci si muova prima che la Patria ci chiami. Guido mi disse che farà il suo dovere, anche se questo dovesse costargli di domandare a me un sacrificio, ma io credo che in questo momento mi chiederebbe un sacrificio al di sopra delle mie forze. Io dovrei restare

³¹ G. Barone, *Guerra e sottosviluppo*, in *Potere e società in Sicilia nella crisi dello stato liberale*, a c. di G. Manacorda, Pellicano Libri, Catania, 1977, pagg. 74-77.

³² Anzi si camuffano in "origini svizzere", specie alla fine della guerra.

qui solo, Aldo partito, Guido partito, Gino probabilmente anche lui partito, lo scagno smembrato, perché due commessi sono già partiti (...) con la liquidazione dei nostri impegni da provvedere, liquidazione che sarebbe ancora più complicata anche se più vantaggiosa se si potranno espletare le consegne che dobbiamo in America, con Catania che deve andare avanti se si eseguiranno spedizioni in America, con il pensiero di Siracusa e la liquidazione delle nostre pendenze colà, con tutto l'andamento della nostra casa, (...) con tre famiglie: la Mamma e Rita, la mia e quella di Gino nelle quali io sarei il solo uomo, e per di più col pensiero di due o tre fratelli miei assenti probabilmente senza sapere nulla di loro e senza potere comunicare con loro. Io credo che il dovere di ognuno di noi è di rimanere al proprio posto fin tanto che non si è chiamati dalla Patria, e che il lasciarlo prima di allora, e il ritenere che ciò sia il proprio vero dovere, non sia altro che effetto di idealità e di eccesso di sentimentalismo”³³.

Sollecitato dalle ansie e dalle preoccupazioni del nipote, lo zio Poldo scriveva, due giorni dopo, una lettera a Guido nella quale lo invitava a ragionare “prima di prendere una decisione ispirata ad alti sensi di patriottismo e di altruismo” e a “ponderare bene tutte le conseguenze ch’esse potrebbero avere non per te ma per tutte le persone alle quali sei legato oltre che da sacrosanto affetto anche da una grave responsabilità, e verso le quali hai assunto al letto di morte di tuo padre l’impegno di essere il capo e il tutore”. Gli richiama alla mente “le responsabilità che tu assentandoti senza una necessità ineluttabile gli (*al fratello Ugo*) scaricheresti sulle spalle non abbastanza poderose”, arrivando al ricatto morale, dato che la sua assenza “metterebbe oltre che la tua mamma anche lo zio Giulio in tale stato d’animo da poterne compromettere la sua preziosa salute e forse anche la sua vita”. Gli citava come riferimento di etica familiare l’esempio dello zio Maurizio, il quale “nel 1860 si trovava a Milano quando si arruolavano i volontari per Garibaldi: egli era partito da Trieste collo scopo di lavorare per sollevare le sorti allora miserissime della nostra famiglia paterna: egli pure ebbe l’impulso di arruolarsi, ma seppe resistere sacrificando la sua inclinazione per non fallire all’altro dovere che si era imposto e non mancare all’impegno morale assunto verso i nostri genitori”. Gli suggeriva di restare a Palermo “se non sei chiamato dalla legge di andare altrove”, perché anche lì avrebbe potuto rendersi utile alla

³³ Lettera di Ugo allo zio Poldo. Palermo, 12 agosto 1914, in ASBI, Carte Jung. Lettere di Guido maggio-luglio 1914.

patria mostrando un “eroismo nel resistere agl’impulsi più nobili dell’animo nostro di quello che vi sia nel sacrificare la vita per una buona causa”³⁴.

La risposta di Guido non tardò ad arrivare in una lettera indirizzata ai cari zii Poldo e Betty che tanto si preoccupavano per lui e per le sorti della famiglia allargata. Dalla lettera, che si propone per intero, si delineano già gli aspetti costanti del suo carattere: il dovere non concepito “se non al massimo”, il dovere verso la patria che è per lui “il dovere verso la famiglia ingrandito”³⁵.

Sul desiderio e la volontà di Guido di andare a combattere sono pochi i dubbi: il suo interesse per la vita militare era già iniziato prima della guerra e sarebbe continuato per tutta la sua vita³⁶. D’altronde egli si era occupato subito, per mezzo dell’amico deputato Giovanni Colonna di Cesarò, della sua nomina a sottotenente: “sollecita la mia nomina ti prego perché sarebbe troppo crudele per me rimanere colle mani in mano al momento della prova (...) a me interessa per mille ragioni di essere a posto a questo riguardo, prima di tutto perché non vorrei che la guerra scoppiasse prima e poi perché se la guerra non sopravviene subito vorrei fare subito il servizio e così avere un titolo per quando scoppia la guerra”³⁷. Durante il conflitto, fu apprezzato per le sue capacità organizzative (fu chiamato “*Jung l’organizzatore*”³⁸): attendeva ai compiti a lui affidati dimostrando costanza nel lavoro, sacrificio personale e sforzo prolungato, che gli

³⁴ Lettera dello zio Poldo a Guido. Tremezzo, 14 agosto 1914, in ASBI. Carte Jung. Lettere di Guido maggio-luglio 1914.

³⁵ Lettera di Guido allo zio Poldo. 18 agosto 1914.

³⁶ Fu soldato volontario già dal 1894, partecipò alla campagna d’Etiopia nel 1935, per motivi razziali non prese parte alla seconda guerra mondiale (fu posto in congedo assoluto e cancellato dai ruoli dell’esercito italiano). Successivamente, all’età di 67 anni, prese parte alla guerra di Liberazione nazionale nel 1943-44.

³⁷ Lettere a di Cesarò del 30 settembre e del 4 novembre 1914, in ASP, Fondo di Cesarò, b. 163.

³⁸ Guido, essendo chiamato in un Parco Automobilistico, si era occupato di far eseguire in alcune vetture una “controcassa per i corredi dei soldati e i materiali di scorta che tolga l’ingombro del piano del camion e lo lasci sempre tutto disponibile per il carico. Poiché nessuno si è preoccupato, nemmeno negli altri paesi, che il soldato non è uno chauffeur o un meccanico (...) ma come la lumaca porta la sua casa con sé”. Lettera di Guido alla famiglia. 26 agosto 1915, in ASBI. Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

valsero ben tre medaglie d'argento al valore militare ed una promozione a capitano.

Date le sue origini ebraiche egli, probabilmente, considerò l'occasione della guerra, come la "prova morale (*per gli ebrei italiani*) mediante la quale si sarebbe completata la formazione degli italiani e dell'Italia che, nella lotta contro la *delenda Austria*, sarebbe divenuta finalmente una nazione"⁴⁰. Anche se i "sentimenti patriottici" del resto della famiglia Jung furono, inizialmente, un po' ambigui. Di Cesarò a questo riguardo, non senza una punta di perplessità, annotava sul suo diario, il 24 ottobre 1914: "Guido Jung mi mostra una lettera di uno zio vecchio che è a Trieste, e che, per i figli suoi, teme piuttosto la guerra (...) Teme la guerra, ma dice che tutti i giovani della famiglia attendono ardentemente che l'Italia si muovi per liberarli"⁴⁰. L'ambiguità era dovuta piuttosto al timore di essere tra l'incudine e il martello, a Trieste, dove l'indecisione dell'intervento italiano era subita in primo luogo dai cittadini divisi tra sentimenti austrofobici e irredentisti o antitaliani. È ancora grazie ai dettagli di di Cesarò che possiamo sbirciare nella serratura di casa Jung:

"La sera (13 ottobre 1914) pranzo in casa Jung. Sono tutti sotto l'impressione della corrispondenza dell'Ora sulla lista di proscrizione di Trieste. Cerchiamo di dire che è una manovra fatta dai giornalisti nostri, per infiammare gli animi degli Italiani, ma si risponde, che i nomi sono esattissimi. Ara è cugino di Jung, ed è uno di quelli che tengono in mano le fila del movimento italiano. Di taluni triestini non si hanno notizie. I Jung scrivono spesso a Trieste, e da Trieste ricevono lettere dei parenti. Senza preventivi accordi, sono venuti a intendersi sopra una parlata convenzionale. Aldo, cioè Aldo Jung entusiastico bersagliere, significa esercito italiano, la sua futura suocera, che è inglese, significa l'Inghilterra, Nanette la Francia, ecc. Giorni fa un parente da Trieste, per dire che sperava che Trieste sfuggirebbe a un bombardamento, scrisse: Speriamo che l'ing. Ulivi non abbia a passare di qua"⁴¹.

Alla fine, però, la famiglia Jung si mostrò attivamente partecipe all'ideale del nazionalismo e dell'interventismo⁴²: si recarono al fron-

³⁹ E. Capuzzo, *Gli ebrei nella società italiana*, cit., pag. 119.

⁴⁰ ASP, Fondo di Cesarò, b. 163.

⁴¹ Ivi. È allegato un articolo del giornale palermitano "L'Ora" del 13 ottobre 1914, intitolato: "La vita degli Italiani in Austria", in cui compaiono i nomi di alcuni triestini, fra cui Camillo Ara, il parente di Guido Jung.

⁴² Anche se nello scambio di lettere nell'agosto del 1914 alcuni membri della famiglia erano poco entusiasti dello scoppio della guerra (il riferimento è a Ugo e

te, oltre Guido anche gli altri due fratelli Aldo⁴³ e Gino. Gli Jung, inoltre misero al servizio della patria, come ospedale da campo, la villa di famiglia, la “Bolivianina”, sul lago di Como⁴⁴ e offrirono aiuti economici alle famiglie più disagiate di Palermo che avevano mandato i figli al fronte. Anche le donne di casa si diedero da fare: la cognata, Nanette, “vuole andare a fare la nurse alla Bolivianina”⁴⁵ e la cugina Maria Vittoria, che mostra entusiasmo per il “grande compito” fu impegnata come infermiera nei treni ospedale: “ormai tutti noi Jung ci renderemo, in un modo o nell’altro, utili all’Italia e questa è una grande soddisfazione”⁴⁶.

Nel 1916 il prefetto di Palermo in una nota al ministro dell’Interno, scriveva: “tra le famiglie di questa città, la famiglia Jung va annoverata tra le prime. Essa ha dato all’Esercito tre figli ed il quarto, qui rimasto a dirigere la Casa Commerciale Fratelli Jung, il signor Ugo fu di Mario, non ha lasciato occasione per dimostrare il proprio entusiasmo per la causa del nostro Paese, contribuendo molte migliaia di lire per il locale Comitato di Difesa Civile, facendosi iniziatore di conferenze, di spettacoli di beneficenza, prendendo parte alla organizzazione dell’Alleanza Femminile dei Ricreatori ed Asili per i figli dei richiamati, con tale interessamento da attirare su di sé e sulla famiglia che rappresenta un seguito di giustificate simpatie, tanto maggiore in quanto la prima opera dei Fratelli Jung fu qui spesa nel decorso anno in una propaganda per la guerra che li pose subito in prima linea fra quanti mostrarono di sentire fortemente per la Patria”⁴⁷.

allo zio Poldo), e un documento datato 2 dicembre 1928, riporta: “Io Jung e la sua famiglia, dopo un primo momento di attività neutralista nel 1914, furono durante la guerra interventisti e intervenuti”, in ACS, Spd, Cr, b. 142, fasc. 157.

⁴³ Combatté nelle trincee del Carso coi bersaglieri. Aveva partecipato anche alla campagna di Libia, sempre come bersagliere.

⁴⁴ La proposta di mettere a disposizione la villa di famiglia gli fu suggerita da una cugina di Milano, Maria Vittoria: “Parecchi proprietari, nella provincia di Como, hanno offerto a quel comitato di preparazione le loro ville, o parte di esse, per ospitare eventualmente feriti o convalescenti. È questa una cosa molto utile, ed io te la comunico pensando ti possa far piacere di saperlo”. Lettera di Maria Vittoria a Guido. 4 aprile 1915, ASBI. Carte Jung. Lettere di Guido Jung e del fratello Ugo marzo-maggio 1915.

⁴⁵ Lettera di Ugo a Guido. 26 aprile 1915, in ASBI. Carte Jung. Lettere di Guido Jung e del fratello Ugo marzo-maggio 1915.

⁴⁶ Lettera di Maria Vittoria a Guido. 4 aprile 1915, ASBI. Carte Jung. Lettere di Guido Jung e del fratello Ugo marzo-maggio 1915.

⁴⁷ ASP. Fondo Prefettura, serie gabinetto, b. 252.

Nel 1920 il ministro della guerra inviava un attestato di benemerenzza “per l’opera patriottica esplicata in pro dei feriti e delle loro famiglie. La Patria e l’Esercito hanno sommamente apprezzato l’opera di previdenza di assistenza morale e finanziaria di amore svolta a beneficio dei combattenti e delle loro famiglie da varie istituzioni sorte durante la guerra in tutto il Regno”⁴⁸.

Alla fine del conflitto Guido iniziava la propria carriera politica, anche grazie ai legami d’amicizia, stretti proprio durante la guerra, con personaggi come Gelasio Caetani⁴⁹, futuro ambasciatore, con il quale si recò, nel 1923, in qualità di ministro plenipotenziario, a Washington; con Alberto Pirelli, Oscar Sinigaglia e l’on. Nava, fu inviato a Parigi, come segretario, nel settembre 1918 presso il Comitato interalleato dell’armamento e il munizionamento. Lì incontrò le personalità più importanti del mondo politico ed economico, il re Vittorio Emanuele, Nitti, Crespi, Giuffrida, Wilson, Llyod George, Clemenceau. Alloggiando all’hotel Meurice (rue de Rivoli) “un albergo molto caro ma dove incontro varia gente che altrimenti non avrei modo di incontrare facilmente e ciò giustifica ai miei occhi il lusso che non mi sarei mai permesso specialmente in tempo di guerra”, poté incrociarsi direttamente con Orlando e Sonnino “che stavano qui al Meurice”⁵⁰. E da Parigi si dedicò alla ripresa degli affari allacciando nuove relazioni commerciali e compiendo viaggi in Inghilterra, Alsazia, Belgio, Francia.

L’interesse per le lettere di guerra nasce dall’attenzione posta dalla recente storiografia al tema della vita vissuta: i racconti, le lettere, le cartoline di guerra che venivano spedite dal fronte alla famiglia durante la tragedia mondiale⁵¹.

⁴⁸ Attestato di benemerenzza rilasciato a Natalia Jung dal ministero della guerra, ASBI. Carte Jung. Carte relative alle onorificenze acquisite.

⁴⁹ Con lui difese il Piave, dopo la disfatta di Caporetto, cercando di interrompere e di incendiare i ponti in legno della Delizia. Per una ricostruzione del personaggio, R. Peele, *Gelasio Caetani: a biographical memorial*, New York, 1936.

⁵⁰ Lettera di Guido alla famiglia. 10 ottobre 1918, in ASBI. Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

⁵¹ Dagli anni ’70 la migliore storiografia si è adoperata per demolire il mito della “guerra patriottica”: A. Gibelli, *La prima guerra mondiale*, Loescher Editore, Torino, 1975; G. Rochat, *L’Italia nella I guerra mondiale*, Feltrinelli, Milano, 1976. M. Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918*, Einaudi, Torino, 1977; Id. *Il mito della grande guerra*, Il Mulino, Bologna, 1989. Negli ultimi vent’anni si è

L'obiettivo del saggio, è quello di rintracciare, attraverso l'esperienza di guerra, il percorso politico e pubblico di Guido Jung.

Gli interrogativi toccano direttamente il conflitto e la sfera più intima dell'uomo: come affrontava e viveva la guerra? Quale era il suo rapporto con i soldati, i maggiori, gli ufficiali? Quale era il suo stato d'animo? Quali aspetti del suo carattere emergono dall'epistolario? Quale la sua consapevolezza della guerra?

18 Agosto 1914

Miei carissimi zii Poldo e Betty,

Ho ricevute le vostre care carissime lettere e non ho potuto rispondervi ieri perché avevo degli impegni ed una lunga importante seduta alla Camera di Commercio; mi metto a scrivervi adesso e prima di tutto vi dico miei cari che se vi avessi vicini vi stringerei al mio cuore con tutta l'anima per ringraziarvi di tutto l'intenso affetto che mettete nello scrivermi e sono sicuro che questo abbraccio ci aiuterebbe a capirci meglio. Perché io desidero che voi mi comprendiate miei cari e siate ben convinti che io non faccio né farò che quello che è indispensabile che io faccia. Io penso che non ci possono essere per la stessa persona due modi di concepire il dovere ed io so di aver dato prova in tutta la mia vita che io non lo concepisco se non al massimo, e la miglior prova è stata certo il modo come io mi sono sempre dedicato alla mia famiglia ed ai miei fratelli sacrificando loro ed al loro benessere ogni mia aspirazione personale ed ogni più vago pensiero di me. Ciò sarebbe certo stato impossibile se in me non esistesse la stessa prontezza a rispondere nello stesso modo all'Appello di ogni altro dovere se il dovere verso la Patria non è che il dovere verso la famiglia ingrandito. Anche in questo nessun pensiero di me, mia cara zia Betty, io ho fatto per i miei quello che reputavo e sentivo era il loro bene anche contro la loro

passati alla ricostruzione della guerra vissuta e dei processi mentali, dell'immaginario e della memoria: nel solco della grande opera di P. Fussell, *La grande guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna, 1984; A. Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991; G. Procacci, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande Guerra*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000. F. Caffarena, *Lettere dalla grande guerra: scritture del quotidiano, monumenti della memoria, fonti per la storia: il caso italiano*, Milano, UNICOPLI, 2005. Ancora oggi, nonostante sia passato quasi un secolo dal tragico evento gli studi sulla Grande Guerra non sono tramontati; molte sono le edizioni aggiornate: A. Gibelli, *La grande guerra degli italiani 1915-1918*, BUR, Milano, 2007; M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Il Mulino, Bologna, 2007. Il più recente contributo sulla Grande Guerra è quello pubblicato dalla Collana Annali Einaudi a cura di A. Gibelli: *La prima guerra mondiale*, Einaudi, Torino, 2007.

volontà e non per il pensiero della gratitudine che potevano serbarmene io ho sofferto il soffribile molte volte solo ed in silenzio, e anche adesso ti assicuro che nessuna soddisfazione neppure interiore io aspetto dal fare quello che considero il mio stretto dovere. Io so che nell'ora del bisogno la mia energia e la mia capacità di acquistare un fermo ascendente sugli altri e di acquistarlo per il bene può essere necessaria ed io so che non solo non debbo negarla ma che non potrei farlo senza che questa virtù si spezzasse in me e per sempre. Io vi posso dire miei cari che i primi giorni della crisi io non ho vissuto dall'angoscia e oltre l'angoscia per il terribile dramma che si andava maturando e che io sentivo inevitabile il mio turbamento era prodotto dal timore che la posizione della nostra casa commerciale potesse essere o divenire tale da impormi di rimanere, io mi sarei trovato allora tra due doveri egualmente imperiosi e qualunque mia decisione avrebbe portato in me una rottura irreparabile. Questo per fortuna non è oggi: il ritardo dell'Italia nell'essere coinvolta nella crisi ha permesso di sistemare non solo le nostre cose ma di veder chiaro nella nostra posizione e voi avete potuto seguire nelle mie lettere come io abbia messo tutto me stesso per sistemarle in modo conveniente. (...) Naturalmente io convergo perfettamente con voi che se io rimanessi in ogni caso alla testa dei nostri affari io potrei bene ricavare anche in questi momenti buoni utili commerciali malgrado la difficoltà della situazione ed anzi in grazia di essa; ma io sono sicuro che voi converrete con me che non è considerazione questa che possa valere in questo momento. (...) Io credo mio caro zio Poldo che l'esempio che tu mi porti dello zio Maurizio non calzi. Ben altre sono grazie al Cielo e grazia vostra le circostanze attuali della nostra famiglia e ben altre quelle in cui vi trovavate nel 1860 e ben altre quindi le necessità ed il rapporto tra i doveri che ne risultano. Ma oltre a questo io penso che ben altra è oggi la coscienza nazionale da quello che fosse allora e ben altri i legami che ad essa ci avvincono per quanto è di più vitale in noi. Io so che nella vostra coscienza voi non potete che darmi ragione e vi prego miei cari di fare come Papà mio che quando partii la seconda volta per Messina mi disse: Poiché tu senti che lo devi fare vai a fare quello che devi e che il Signore ti benedica. Io vi prego di credere che non c'è in me ombra di sentimentalismo né di spirito guerresco, io non cerco la bella morte né ne avrei ragione perché la mia vita non ha bisogno di essere redenta ed io ho cercato di farne una costante preparazione a morir bene in qualunque modo. Se io sarò chiamato io andrò perché è stretto dovere di ognuno che possa di fare tutto quello che può nel momento del bisogno ed io so di potere e lo so per lunga esperienza. E per chiarire bene ogni cosa io vi dirò che la mia classe è del 76 e non del 73 come vi scrisse Ugo perché col-l'uscire dalla milizia mobile io ho ripreso la classe del mio anno di nascita. In caso di mobilitazione io sono assegnato al 4 Reggimento artiglieria da fortezza a Messina. Quindi in ogni caso debbo allontanarmi da Palermo. La domanda che io ho fatta si è affinché in caso di mobilitazione (non prima quindi) io possa essere passato all'Eser-

cito Permanente ed assegnato al Centro Automobilistico di un Reggimento di Artiglieria da campagna. Io ritengo infatti che quale automobilista e essendo capace di parlare e scrivere il tedesco io possa essere molto più utile in campo aperto che non chiuso in una fortezza, sul litorale di Messina. Utile nel campo pratico intendo, ma vi confesso che non è l'utilità pratica che io ho specialmente davanti agli occhi, ma l'opera che si può prestare con l'esempio e con la parola trascende di assai il compito al quale si può essere addetti. Volevano che facessi domanda perché mi nominassero ufficiale ma non ho voluto perché trovo inutile dare lavoro agli ufficiali che ne debbono avere ad esuberanza per ora, se ci sarà mobilitazione andrò da sergente. Io spero di avervi chiarito bene ogni cosa e posso anche dirvi che anche Ugo è molto più tranquillo sebbene non pacificato. Naturalmente sono circostanze eccezionali e come tali debbono considerarsi. Io debbo pregarvi anche miei carissimi di stare tranquilli per conto mio ora e sempre. La mia vita è stata avventurosa abbastanza ma voi avete visto che nel compimento coscienzioso di quello che io ritenevo il mio dovere io ho trovato sempre il talismano e la salvaguardia contro quello che gli altri considerano pericolo. Al proprio destino non si sfugge nascondendo la testa sotto le coltri o chiudendosi in casa, ed è solo mantenendo sempre alte le forze dello spirito che si può alle volte impedire che esso ci soverchi prima del tempo. Io vi abbraccio miei carissimi vi abbraccio con lo spirito ma la mia commozione è come se io posassi la mia testa sul vostro petto e sentissi le vostre mani sul mio capo e come se nel vostro bacio e nella vostra benedizione ci sentissimo tutti rappacificati sereni e pronti per quello che noi non abbiamo cercato, ma che se sarà necessario dovremo affrontare con serena e maschia tranquillità.

Vostro Guido.

Jung: l'“organizzatore” dal fronte

L'epistolario di guerra di Guido Jung è composto da più di quattrocento lettere, per lo più dattiloscritte, oltre ai telegrammi e alle cartoline che questi inviava ai familiari quando non poteva dilungarsi in notizie più precise.

Le missive sono indirizzate alla famiglia, ai vari fratelli e anche agli zii e ai parenti di Milano, di Tremezzo e di Bordighera⁵². Il lega-

⁵² Egli si rammaricava di non poter comunicare con i parenti di Trieste “ai quali non possiamo scrivere”. Alla fine della guerra il fratello Ugo avrebbe scritto: “le sofferenze che hanno sopportato i triestini durante questi tre anni sono addirittura inaudite (...). Gli zii Edmondo e Maria sono addirittura distrutti dalla perdita del loro Alberto. I figli della zia Vittoria sono finalmente tornati a Trieste dopo il loro

me familiare, che comprendeva anche i parenti e gli zii sparsi per la penisola, era molto forte, come testimonia il fitto epistolario di guerra, e come lo stesso Guido sottolineava in una lettera: “quanto numerosi e stretti siano i legami che (...) stringono a quel sacro patrimonio di affetti che tutti ci unisce e che in ogni momento lieto o triste forma la consolazione più profonda della nostra vita (...) io spero il Signore ci darà di trovarci tutti riuniti dopo questa grave esperienza”⁵³.

Guido, come del resto facevano molti soldati⁵⁴, scriveva spesso, quasi ogni giorno, lettere dettagliate.

Inizialmente si rivolgeva al destinatario “ai miei carissimi”, enumerava le lettere che aveva ricevuto e si compiaceva della compagnia e del conforto che recavano: “vi ringrazio tutti in blocco della consolazione che mi date scrivendomi spesso”⁵⁵, “la gioja per le lettere bisogna provarla e quindi non si può descrivere certo il portalettere è tra i militari la persona più desiderata e anche la più bistrattata quando si presenta a mani vuote”⁵⁶.

Più volte cercò di rassicurare la famiglia⁵⁷ e di esortarla nell’aver sempre fiducia e “di mantenere l’animo vostro in serenità ora e sempre e specialmente nei periodi in cui inevitabilmente mancherete di mie notizie”⁵⁹. Soprattutto nei momenti più difficili, nel corso del 1917, un anno di tremenda stanchezza per le truppe non solo in Italia ma in Europa, o in seguito a battaglie cruciali come Caporetto garantiva che “la resistenza qui si irrobustisce e lo spirito della trup-

lungo concentramento. Lettera di Ugo a Guido. 29 novembre 1918, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

⁵³ Lettera di Guido alla famiglia. 5 novembre 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

⁵⁴ I soldati dedicavano alla scrittura molto tempo: alcuni scrivevano una volta al giorno, altri ogni due o tre giorni e spesso lettere assai lunghe. A. Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, cit., pp. 46-64.

⁵⁵ Lettera di Guido alla famiglia. 9 maggio 1916, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

⁵⁶ Lettera di Guido alla famiglia. 12 febbraio 1916, ivi.

⁵⁷ La forma di rassicurazione nelle comunicazioni dei soldati risponde alla sollecitudine verso i destinatari, al bisogno naturale di non accrescere pene e apprensioni soprattutto per le donne (madre, sorelle, mogli). A. Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, cit., pag. 52.

⁵⁸ Lettera di Guido alla famiglia. 14 maggio 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

pa è buono”⁵⁹. Assicurava ai familiari che “la (*sua*) anima si mantiene serena e sicura e fidente”⁶⁰ e rimane tale per tutta la guerra. Non ebbe momenti di sconforto tranne in alcuni attimi quando “tutto quello che mi circonda mi sembra tutto un sogno e che ci si debba risvegliare d’un tratto e che sarà la pace di nuovo la pace più bella e più nobile di quello che sia mai stata”⁶¹.

Non mancano incoraggiamenti e suggerimenti pratici verso i fratelli anch’essi in guerra: rivolgendosi al fratello Gino “così depresso” per le condizioni dei locali che egli definiva “stalle”, gli ricordava che “per il soldato in guerra non c’è che paglia a terra né è possibile fare diversamente in nessun paese”⁶². Mentre al fratello Aldo che voleva recarsi subito al fronte raccomandava “di non aver fretta, ognuno arriverà in tempo per fare il proprio dovere purché possa farlo bene e recare un contributo efficace e abbia pazienza e moderazione”⁶³, perché “non dubitare che la guerra durerà abbastanza a lungo”⁶⁴. Rivolgendosi, invece, al fratello Ugo, rimasto a casa, paragonava il senso del dovere verso la patria a quello nei confronti della ditta, precisando però che “questo dovere (*per la patria*) ha oggi un’altra forma e non ci porterà guadagni materiali né causerà accrescimento di ricchezza intorno a noi, ma altre sono oggi le esigenze e il saper esser pronti ad esse è una forza come l’esser stati sempre pronti a far tutto ciò che occorreva per mantenere alto il nome della ditta (...) Speriamo di poter festeggiare in letizia il bilancio della grandezza della patria come tante volte abbiamo festeggiato quello della ditta”⁶⁵.

Forse perché era un soldato volontario⁶⁶, Guido aveva poca stima

⁵⁹ Lettera di Guido alla famiglia. 15 novembre 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

⁶⁰ Lettera di Guido alla famiglia. 25 maggio 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

⁶¹ Lettera di Guido alla famiglia. 22 dicembre 1915, *ivi*.

⁶² Lettera di Guido alla famiglia. 25 maggio 1915, *ivi*.

⁶³ Lettera di Guido alla famiglia. 14 maggio 1915, *ivi*.

⁶⁴ Lettera di Guido alla famiglia. 25 maggio 1915, *ivi*.

⁶⁵ Lettera di Guido a Ugo. 28 luglio 1915, *ivi*.

⁶⁶ Mosse analizza la funzione e i compiti dei volontari di guerra: il sacro dovere di difendere la nazione, una missione sacra da adempiere nella vita, un mezzo rigenerazione personale e nazionale. In particolare rintraccia le molle che agiscono sui volontari del 1914: il patriottismo, la ricerca di uno scopo nella vita, l’amore dell’avventura e gli ideali di virilità, in G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia ai miti dei caduti*, Laterza, Roma, 1990, pp. 59-65.

dei soldati richiamati che “non si adattano facilmente a sfacchinare e fare mestieri che non hanno mai fatto in vita loro”, mentre sono migliori i commenti sugli ufficiali superiori e sui maggiori e generali con i quali strinse forti legami di amicizia: “il mio maggiore (*Alberto Garbasso*) è una carissima persona e si mostra gentilissimo con me”⁶⁷. Del generale Pennella scriveva “è un uomo di grandissima capacità, una mente giovane di estrema intelligenza e di una energia e di una fede indomita”⁶⁸. Nei confronti dei tanti giovani sentiva quasi un affetto filiale: “quanti ce n’è di questi cari figlioli ed io spesso sento i miei 39 anni e sento che non ho figli e che quindi i figli degli altri sono un po’ figli miei almeno per la parte affettiva”⁶⁹. Sui famosi soldati del ’99 scriveva “hanno delle così fresche facce giovanili che io non posso guardarli senza intenerirmi”⁷⁰. Ma soltanto verso la 35ma Divisione provò quel tipo di legame di cameratismo e di fratellanza⁷¹ che non avrebbe ritrovato più nelle altre destinazioni alle quali fu assegnato: “manca quell’affiatamento e quella cordialità eccezionale che regnava alla 35 divisione”⁷², “è veramente commovente l’affetto che ci lega tutti quanti l’un l’altro e come tutti siamo rimasti attaccati al Generale come ad un padre più che come ad un superiore”⁷³.

Lunghi brani di lettere sono dedicati alla descrizione del suo lavoro, e dei compiti a lui assegnati. All’atto della mobilitazione, nel maggio 1915, fu addetto come automobilista col grado di sottotenente al Parco Automobilistico della I Armata, nei pressi di Verona, in qualità di comandante della 13ma sezione di autocarri per munizioni, inviato ad Asiago e a Rocchette e a Campolon.

⁶⁷ Lettera di Guido alla famiglia. 22 maggio 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

⁶⁸ Lettera di Guido alla famiglia. 24 giugno 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

⁶⁹ Lettera di Guido alla famiglia. 11 giugno 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

⁷⁰ Lettera di Guido alla famiglia. 2 dicembre 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

⁷¹ La fratellanza rispecchiava l’unità nazionale e ripulsa di una società sempre più astratta, impersonale, complessa e opprimente, in G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia ai miti dei caduti*, cit.

⁷² Lettera di Guido alla famiglia. 26 maggio 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

⁷³ Lettera di Guido alla famiglia. 5 agosto 1917, ivi.

Per tutto il 1915 si occupò di approvvigionamenti e rifornimenti: incaricato “di stabilire ed organizzare un deposito di benzina e di farvi trasportare i vagoni e vagoni di roba”.

Alla fine dell'agosto 1915 per partecipare più direttamente alle operazioni di guerra fu trasferito a sua domanda⁷⁴ nel ruolo degli ufficiali di complemento e successivamente nel 29° Reggimento Artiglieria da campagna Terza Batteria. Svolse delle azioni di combattimento in Val Campoluzzo nei mesi di Ottobre e Novembre.

Dal secondo anno di guerra fu addetto definitivamente al Comando della 35ma Divisione del generale conte Carlo Petitti di Roreto; impegnato in ricognizioni e lavori difensivi in prima linea sul fronte Val Terragnolo-Val d'Astico: “sono occupato a fare preparativi degli schizzi delle posizioni nostre e di quelle nemiche”⁷⁵, la sua funzione era quella di “ufficiale di collegamento”, cioè “quell'ufficiale che serve a mantenere i contatti e che conoscendo le intenzioni e gli ingranaggi del comando serve a sollecitare e facilitare le disposizioni e la loro esecuzione”⁷⁶.

Dalle lettere appare chiaro che egli non si trovava direttamente in prima linea⁷⁷, ecco perché anni dopo qualcuno lo definì un “collezionista di medaglie al valore senza conoscere trincee”⁷⁸, ma prese parte ad alcune battaglie importanti come la difesa del fronte italiano sul Novegno dopo la “spedizione punitiva”, dal 15 maggio al 25 giugno 1916. La testimonianza dell'azione difensiva riportata da Guido Jung era diretta soprattutto a difendere la dignità dell'Italia: “riguardo al nostro contributo a questo enorme sforzo contemporaneo che si fa ora dagli alleati io pensavo che ad un osservazione superficiale può sembrare che con la loro avanzata gli Austriaci anche non riuscendo ci possono avere danneggiato almeno politicamente facendo apparire meno brillante la nostra collaborazione in rapporto

⁷⁴ Lettera di Guido inviata al maggiore Pugnani, 6 settembre 1915: “ora che la guerra è venuta era per me un tormento continuo il pensiero che i più di quelli che vi partecipavano erano esposti a maggiori rischi e maggiori sacrifici di quello che io non fossi. È possibile che questo tormento sia stato acuito dal fatto che tra i più c'è anche mio fratello diletto (Aldo) che è in trincea sul Carso, ma comunque questo e non da altro trae origine il mio desiderio di lasciare il Parco”, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

⁷⁵ Lettera di Guido alla famiglia. 25 marzo 1916, ivi.

⁷⁶ Lettera di Guido alla famiglia. 9 aprile 1916, ivi.

⁷⁷ Mancano nelle lettere, tranne alcune eccezioni, descrizioni di azioni di guerra.

⁷⁸ ACS, Polizia politica, fasc. personali, b. 679.

a quella degli altri, ma in realtà io penso che il logorio di forze e le perdite effettive da loro subite per causa nostra siano state molto più gravi di quante noi avremmo potuto infligger loro avanzando contemporaneamente agli altri. Là dove hanno picchiato la testa contro la nostra medesima resistenza debbono avere avute perdite rilevantiissime a giudicare dai cimiteri improvvisati e dalla grande quantità di morti lasciati insepolti sul campo”⁷⁹.

In quella circostanza gli venne consegnata una medaglia di bronzo che fu successivamente commutata in medaglia d'argento, grazie all'interessamento e ai reclami messi in atto dal colonnello Garbasso e dal generale Petitti, il quale specificava come “il Tenente Jung ha troppo alto lo spirito della disciplina per inoltrare un reclamo a proposito della ricompensa negatagli” e per dare maggior rilievo alla sua proposta aggiungeva “non ho inoltrato di mia iniziativa che tre proposte di concessione di ricompense al valore, ed una di queste riguardava il tenente Jung”. Infine gli fu concessa la medaglia d'argento con la seguente motivazione: “in diverse giornate di azione si distinse nel guidare le truppe al combattimento e nell'assicurare i rifornimenti ed i servizi, ed in circostanze assai critiche diede prova di singolare energia, affrontando e trattenendo nuclei di militari che ripiegavano disordinatamente”⁸⁰.

Nel luglio del 1916 il Governo e il Comando Supremo italiano concordarono l'invio in Grecia della 35ma Divisione, agli ordini del generale Petitti di Roreto. Dall'agosto 1916, infatti, Guido in spedizione a Salonico⁸¹ divenne “la bonne à tout faire della comitiva”⁸², si occupò fra le altre cose “di dirigere l'impianto e la costruzione della nostra abitazione e del nostro osservatorio”⁸³.

Guido mise a disposizione anche la sua preparazione finanziaria⁸⁴ e “le mie nozioni bancarie per sistemare varie questioni relative alla

⁷⁹ Lettera di Guido alla famiglia. 7 luglio 1916, ivi.

⁸⁰ Motivazione della commutazione in medaglia d'argento della medaglia di bronzo, in ASBI, Carte Jung. Carte relative alle onorificenze acquisite.

⁸¹ Precisamente della zona del Krusha Balkan e poi a Monastir.

⁸² Spesso compaiono nelle lettere parole o intere frasi in francese ed in inglese, data la conoscenza delle principali lingue straniere: “menager questa gente”, “ho avuto proprio una giornata monstre”, “lavorano con un entrain veramente soddisfacente”, “il tempo non è ancora settled”,

⁸³ Lettera di Guido alla famiglia. 30 marzo 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

⁸⁴ Il generale Petitti più tardi avrebbe scritto: “colle sue speciali competenze ha

provvista dei fondi e al cambio delle valute. Sembra impossibile ma la sudicissima carta greca fa oggi aggio non solo sulla carta francese il cui corso è 87.60 dracme per 100 franchi ma anche sulla sterlina che pagano 24.67 1/2 e sul dollaro che pagano 5.17 1/2 (...). È una cosa che fa rabbia (...) dimostra come questi Greci traggano vantaggio dalla situazione e dalla loro vigliaccheria⁸⁵”.

Guido Jung ricevette anche a Salonicco un riconoscimento, la Military Cross inglese, dalla British Division con la seguente motivazione “An officer of great merit who has rendered most valuable service to the British Army, especially during the period when a British Division was taking over a line from the Italians”.

Nel maggio 1917 ottenne la promozione al grado di capitano per anzianità, ma qualche mese dopo, grazie alle tre proposte di promozione per merito di guerra presentate dai suoi superiori, gli fu sostituita in “merito di guerra”: “con valore e con slancio seguiva pericolose ricognizioni verso le trincee nemiche, raccogliendo dati e informazioni preziose per il Comando di Divisione. Incaricato della sistemazione di linee difensive in zona battuta, assolveva il suo compito con coraggio e competenza”⁸⁶.

Al suo ritorno in Italia (maggio 1917) venne destinato all’XI Corpo d’Armata agli ordini del generale Pennella con il compito di “compilare alcune relazioni (*sulla Macedonia*) che sono state chieste al generale da Boselli e da Sonnino”⁸⁷. In quel periodo continuava a fare ricognizioni “i sassi del Carso sono quanto di più duro e difficile ci sia per delle lunghe camminate conosco ormai abbastanza bene la zona in tutti i suoi dettagli e sono quindi in grado di fare da occhio del generale”⁸⁸, diventando “il conoscitore della zona e la guida

dato modo al Comando stesso di trattare e risolvere molte questioni d’indole finanziaria molto importanti”. Parere in merito alla proposta d’avanzamento per merito eccezionale relativa al tenente di complemento di artiglieria Jung sig. Guido, in ASBI, Carte Jung.

⁸⁵ Lettera di Guido alla famiglia. 16 agosto 1916, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte agosto 1916 – aprile 1917.

⁸⁶ Rapporto riflettente il tenente complemento d’artiglieria Jung cav. Guido addetto al comando della 35 Divisione, firmato tenente generale comandante Petitti, in ASBI, Carte Jung.

⁸⁷ Lettera di Guido alla famiglia. 22 maggio 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte agosto 1916 – aprile 1917.

⁸⁸ Lettera di Guido alla famiglia. 24 giugno 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

patentata per chi debba recarsi in prima linea o abbia bisogno di dettagli riguardo alla medesima”⁸⁹. Per questi lavori gli venne consegnata un'altra medaglia d'argento in quanto “incaricato di sorvegliare i lavori di rafforzamento, con completo sprezzo del pericolo percorse giornalmente le trincee più avanzate sotto bombardamenti nemici, contribuendo con intelligenza valore e zelo al compimento dei lavori stessi. Durante i combattimenti dal 19 al 23 Agosto percorse sempre la zona e compì, sotto bombardamento ancora intenso, una visita alle trincee più avanzate per constatarne i campi e riferire”⁹⁰.

La notte del 24 ottobre 1917 cominciò sul fronte italiano un pesantissimo bombardamento d'artiglieria. Iniziò un'invasione nemica che fece arretrare il fronte italiano di 150 Km dall'Isonzo fin giù al Piave⁹¹. In quel frangente Guido non inviò lettere ma soltanto dei telegrammi o dei biglietti che informavano la famiglia sul suo stato di salute, giacché stava facendo “tutto ciò che le mie forze fisiche intellettuali e spirituali mi permettono di fare”⁹². Egli partecipò alla difesa del Piave ma nulla scrisse sui combattimenti. Alla fine della resistenza affermò “io sono tornato così sereno e forte nell'animo mio come se la terribile tragedia di ottobre o novembre non fosse passata sul mio capo e non mi avesse squassato nelle radici più profonde del mio essere”⁹³. Più volte ritornò a parlare di Caporetto, anche quando si recò a Parigi, difendendo ancora l'onore e la causa dell'Italia: “ho letto con commozione l'articolo del Corriere su Caporetto, ma confesso che le conseguenze terribili per noi di quella sciagura non mi sono state mai così manifeste come da quando sono qui. L'ingiustizia che ci viene fatta nell'apprezzare il nostro sforzo trova in quel disastro un appoggio sul quale ogni discussione è impossibile e purtroppo per fatalità di eventi e per l'incalzare di essi è la situazione ultima la

⁸⁹ Lettera di Guido alla famiglia. 29 giugno 1917, ivi.

⁹⁰ Motivazione della seconda medaglia d'argento concessa di motu proprio dal comandante della terza armata E. F. di Savoia. Fatti, 10 giugno-26 agosto 1917, in ASBI, Carte Jung.

⁹¹ Sulla battaglia di Caporetto: N. Labanca, *Caporetto: storia di una disfatta*, Giunti, Firenze, 1998.

N. Labanca, *La guerra sul fronte italiano e Caporetto*, in *La prima guerra mondiale*, Einaudi, Torino, 2007. A. Monticone, *La battaglia di Caporetto*, Studium, Roma, 1955.

⁹² Lettera di Guido alla famiglia. 9 novembre 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

⁹³ Lettera di Guido alla famiglia. 1 gennaio 1918, ivi.

sola che conta nel creare lo stato d'animo che presiederà al regolamento definitivo dei conti della guerra"⁹⁴.

Dopo Caporetto ricevette la terza medaglia d'argento con la motivazione: "volontariamente si recava a constatare la importanza delle interruzioni praticate nei ponti di Codroipo e prestandosi con coraggiosa iniziativa nonostante il manifesto pericolo, a guardare più volte il Tagliamento, rimaneva per più ore immerso nell'acqua e cooperava così efficacemente ad incendiare il ponte in legno della Delizia"⁹⁵.

L'ultima battaglia alla quale Guido prende parte fu quella del Solstizio scatenata tra il 15 ed il 22 Giugno 1918 dell'esercito austro-ungarico nell'altipiano del Grappa e nella pianura del Montello. In una settimana quella che doveva essere la sconfitta definitiva dell'Italia si risolse in una vittoria difensiva. Infatti gli austriaci furono ricacciati dall'altra parte del Piave. In quella occasione le acque del Piave, improvvisamente gonfiate, ebbero un'importante funzione difensiva, travolsero ponti e reparti austro-ungarici, favorendo così la vittoriosa reazione dell'esercito italiano.

Dai primi di ottobre del 1918 Guido Jung fu a Parigi come segretario per l'Italia presso il Comitato interalleato dell'armamento e il munizionamento e da lì osserverà la fine della guerra e la firma dell'armistizio.

Il panorama bellico

Una costante delle lettere è la forte presenza del paesaggio, l'"appropriazione della natura". I paesaggi naturali gli trasmettevano un forte legame con la patria: "come lo si ama questo nostro paese ogni giorno di più, come si sente in questo sublimarsi di tutti gli sforzi stringersi il vincolo che ci lega a questa terra per la sua bellezza per le sofferenze dei suoi figli per il meraviglioso domani che le sofferenze nostre procureranno a quelli che forse non conosceremo"⁹⁶, o ancora "io penso che qualcosa di profondamente passionale sia entrato in questo grande amore che sento per il mio paese certo che l'emozione per le sue bel-

⁹⁴ Lettera di Guido alla famiglia. 28 ottobre 1918, *ivi*.

⁹⁵ Motivazione della terza medaglia d'argento concessa di motu proprio dal comandante della terza armata E. F. di Savoia. Casarsa, 31 ottobre 1917, in ASBI, Carte Jung.

⁹⁶ Lettera di Guido alla famiglia. 20 giugno 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

lezze e l'ardore del mio affetto toccano alle radici più profonde del mio essere"⁹⁷; provò nostalgia per la patria e per le sue bellezze quando si recò a Salonico "se sapeste che desiderio ho io dell'Italia miei cari, nostalgia di famiglia, nostalgia di patria (...), nostalgia della nostra primavera piena di dolcezze e di profumi e che qui non esiste in questo desolato paese. Qui non abbiamo che montagne brulle dove piccoli ranuncoli gialli e miosotidi rachitiche osano mostrarsi e col l'Aprile non fioriscono che le lucertole e dei grossi scarabei neri degli stercorari"⁹⁸. Nella descrizione di Salonico si avverte una vena di razzismo e un chiaro disprezzo verso il "viscidume dell'anima levantina", "io provo in una quantità di contatti qui quel senso istintivo di ripugnanza"⁹⁹, "la popolazione è brutta in generale lineamenti e fattezze da razze poco progredite e forme craniche assai spesso da delinquenti. Lombroso¹⁰⁰ sarebbe andato in solluchero a vedere tante teste a pero"¹⁰¹.

L'idea rispecchiava una convinzione del tempo, ossia che le razze reputate inferiori dovessero essere educate: "sono però così ignoranti come artigiani che bisogna insegnar loro fino come si maneggia la pala perché da se la maneggiano in modo da non dare alcun rendimento"¹⁰², e infatti il "fardello dell'uomo bianco" era di "riconoscere in loro una razza ancora primitiva ma che è capace di sforzi e di eroismi sovrumani"¹⁰³.

Per quanto riguarda la sue posizioni politiche, egli, come molti

⁹⁷ Lettera di Guido alla famiglia. 7 luglio 1916, ivi. La natura simboleggiava l'autenticità, la malinconia, la resurrezione e un'immortalità che il soldato condivideva, in G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, cit.

⁹⁸ Lettera di Guido alla famiglia. 4 aprile 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte agosto 1916 – aprile 1917.

⁹⁹ Lettera di Guido alla famiglia. 16 agosto 1916, ivi.

¹⁰⁰ Nel 1876 Lombroso pubblicò *L'uomo delinquente*. Tra i massimi studiosi di fisiognomica, Lombroso misurò la forma e la dimensione del cranio di molti criminali, concludendone che i tratti atavici presenti riportavano indietro all'uomo primitivo. Di fatto il suo lavoro nella prima metà del ventesimo secolo venne chiamato in causa nel contesto dell'eugenetica e di certe forme di "razzismo scientifico", *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia (1870-1945)*, a c. di A. Burgio, Il Mulino, Bologna, 1999.

¹⁰¹ Lettera di Guido alla famiglia. 28 settembre 1916, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte agosto 1916 – aprile 1917.

¹⁰² Ivi.

¹⁰³ Lettera di Guido alla famiglia. 4 aprile 1917, ivi. Si riferisce all'opera di riavvicinamento con i serbi.

interventisti siciliani, esprimeva la sua fiducia verso Salandra e contro Giolitti: “ho seguito con intenso interesse e con viva commozione lo svolgersi degli avvenimenti in Roma e il discorso di Salandra così sereno così misurato mi è piaciuto immensamente come anche assai mi piacque quello di Boselli. L'impostatura della questione del Libro Verde mi parve anche ottima ed è solo da rimpiangere che non si sia potuto far valere i proprii diritti in base all'art. 7 fin dal giorno in cui l'Austria mancò ai suoi doveri attaccando la prima volta la Serbia”¹⁰⁴.

La retorica nazionalista e interventista del tempo vedeva in Giolitti l'uomo dell' “Italietta” e dello “scetticismo che ha permesso ai più dei nostri uomini di resistere all'ansia delle decisioni supreme”, mentre “questa volta è la fede che ha compiuto l'ufficio e come sempre la fede vivifica ciò che è intorno a lei e ciò che è il suo oggetto”, infatti “il talismano di Salandra è la fede e nel suo discorso egli lo proclama apertamente, la fede nell'Italia e la fede nelle cose superiori”¹⁰⁵.

Definiva il Parlamento “quell'ambiente fetido di Montecitorio” e concedeva “la patente di suini ai socialisti ufficiali e di quadrupli suini a quei gesuitici neutralisti che fanno il loro gioco, quello che io non vedo però purtroppo è l'uomo che assieme a Cadorna e Sonnino possa costituire il trinomio benedetto che ci vorrebbe per l'Italia in questo momento per dare alla Nazione quella consistenza e quella energia sicura all'interno che per fortuna abbiamo nel campo militare e nella politica estera”¹⁰⁶.

Della guerra che si combatteva nei Balcani mancano descrizioni di precise azioni belliche, ma vi sono riferimenti politici e commenti personali: “se la russofilia prevalesse d'un tratto in Bulgaria (...) non sarebbe male per la causa dell'Intesa (...), ritengo che, malgrado tutto nella sistemazione della Balcania l'Intesa non potrà finire col trattare i Bulgari come nemici se vorrà assicurare una pace durevole in questo focolare d'infezione delle guerre Europee (...)”¹⁰⁷. Egli non era favorevole ad un eventuale intervento della Grecia a favore dell'Intesa¹⁰⁸, perché i greci “sono fermamente decisi a non rischiare neanche un

¹⁰⁴ Lettera di Guido alla famiglia. 22 maggio 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

¹⁰⁵ Lettera di Guido alla famiglia. 6 giugno 1915, *ivi*.

¹⁰⁶ Lettera di Guido alla famiglia. 24 giugno 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

¹⁰⁷ Lettera di Guido alla famiglia. 28 settembre 1916, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte agosto 1916 – aprile 1917.

¹⁰⁸ Nel giugno 1917.

millimetro quadrato di pelle”¹⁰⁹: “a me sembra impossibile che gli alleati possano seriamente desiderare l’intervento della Grecia (...), mi sembra logico che invece vogliono assicurarsi che essa sia disarmata e quindi non in condizione di attaccarli alle spalle d’altra parte molti degli avvenimenti sembrerebbero darmi torto. Il cosiddetto comitato di difesa nazionale di Salonico ha decretato la mobilitazione e forma dei battaglioni di volontari macedoni i quali per essere volontari vengono arruolati per forza”¹¹⁰. Sull’entrata in guerra della Romania alla fine dell’Agosto 1917: “in queste settimane si è vissuti un po’ sotto l’incubo di quello che stanno soffrendo quei poveri Rumeni”¹¹¹ e dell’immediato annientamento da parte delle truppe austro-tedesche: “certo che quando si pensa che la Rumenia è entrata in guerra in Agosto e che sono passati cinque mesi da allora, cinque mesi che hanno purtroppo frustrate le speranze che si collegavano con questo intervento non si può non sentirne un profondo rammarico”¹¹².

Egli rintracciava la causa della “iniquità” della seconda guerra balcanica negli atteggiamenti tenuti da parte dell’Inghilterra, della Francia e della Russia, durante la conferenza di Londra: “per paura di una possibile guerra ebbero la vigliaccheria di appigliarsi a quei mezzi termini”. Alla fine “la guerra Europea è scoppiata lo stesso e più atroce di ogni altra né in essa potrà trionfare la causa della giustizia finché a quella iniquità che per vigliaccheria fu tollerata non venga posto riparo”¹¹³.

Della rivoluzione russa del febbraio del 1917 riferiva che si trattava del “più grande avvenimento e pare chiaro che essa sia a favore dell’Intesa e a danno degli imperi centrali. I comunicati tedeschi ne parlano in un modo che non lascia dubbio al riguardo. Si direbbe che quei boia avessero combinato da quella parte un complotto uso quello del Messico che contassero cioè su una più o meno larvata inattività russa per fare il comodo loro nel settore occidentale e che si vedono rompere le uova nel paniere. Il manifesto dello Czar è un documento di una elevatezza e di una nobiltà estrema e la sola spiegazione della sua abdicazione può essere che le due Czarine madre e moglie fos-

¹⁰⁹ Lettera di Guido alla famiglia. Lettera 28 settembre 1916, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte agosto 1916 – aprile 1917.

¹¹⁰ Ivi.

¹¹¹ Lettera di Guido alla famiglia. 12 dicembre 1916, ivi.

¹¹² Lettera di Guido alla famiglia. 11 gennaio 1917, ivi.

¹¹³ Lettera di Guido alla famiglia. 15 agosto 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

sero implicate in queste mene germanofile”¹¹⁴. Più tardi si rese conto che “quello della Russia è un gran problema, ma per ajutarne la soluzione io penso che la cosa migliore che si possa e si debba fare si è di considerare il problema Russo nella sua vera luce. Esso infatti non implica un aumento di sacrifici da parte dell’Intesa, ma bensì solo e soltanto un prolungamento della guerra”¹¹⁵.

Il mondo “rinnovellato” del dopoguerra

Come spesso accadeva ai soldati in guerra, anche Guido parlava di faccende familiari e di affari, soprattutto con lo zio Poldo e il fratello Ugo, l’unico rimasto in ditta.

Vi sono lettere specificamente commerciali che trattano della classificazione delle nocciole e del confezionamento della frutta secca, oppure di questioni bancarie. Da una lettera del febbraio 1915 indirizzata al Sig. Grancini, si evince che Guido avesse informato tramite Di Cesarò, suo fedele amico, il ministro Sonnino delle “mene neutraliste dei belligeranti interessati alla neutralità Italiana”¹¹⁶. Guido si riferiva all’atteggiamento della Banca Commerciale¹¹⁷, la quale “forse mai potrà riassumere con reale capacità fattiva quel compito nazionale che le era assegnato e al quale essa ha mancato per assenza di sentimento nazionale in chi ne dirigeva i destini”¹¹⁸, “vedo dal Corriere che la Banca Commerciale si sbraccia adesso in dimostrazioni patriottiche a base di sottoscrizioni e contribuzioni alla Croce Rossa e come respiscenza non c’è male ma non servirà certo a togliere le prevenzioni causate dalla loro condotta nei mesi che precedettero la dichiarazione di guerra”¹¹⁹. In una lettera i fratelli Jung consideravano

¹¹⁴ Lettera di Guido alla famiglia. 30 marzo 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte agosto 1916 – aprile 1917.

¹¹⁵ Lettera di Guido alla famiglia. 12 giugno 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

¹¹⁶ Lettera di Guido alla famiglia. 1 febbraio 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

¹¹⁷ La BCI era stata denunciata quale quinta colonna degli interessi teutonici in Italia, G. Preziosi, *La Germania alla conquista dell’Italia*, Libreria della Voce, Firenze, 1915.

¹¹⁸ Lettera di Guido alla famiglia. 25 maggio 1916, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

¹¹⁹ Lettera di Guido alla famiglia. 26 giugno 1915, *ivi*.

le nuove relazioni commerciali e progettavano l'“organizzazione delle esportazioni siciliane dopo la guerra e (a)gli accordi da prendere con le nazioni alleate e specialmente coll'Inghilterra e con le sue colonie”, ipotizzando, in caso di vittoria, di sostituirsi nel commercio delle mandorle del Marocco e della Persia ai “ghiotti tedeschi” poiché “tutte e due queste organizzazioni potranno rompersi in conseguenza del nuovo assetto economico se ci si penserà in tempo e così anche si potrà spostare verso l'Inghilterra quella parte del consumo di mandorle a scopo di fabbricazione che non si vorrà ritorni in tedescheria”¹²⁰.

Ma le considerazioni sul dopoguerra non riguardavano solo la ditta e gli affari privati, bensì, in linea con le aspirazioni del tempo, il desiderio di un nuovo assetto politico più stabile e sicuro di quello precedente: “perché io non posso credere che tutto quello che avviene ora sia invano e che dopo tanto soffrire si debba finire per giungere semplicemente ad un nuovo assetto politico altrettanto instabile di quelli precedenti ed altrettanto pregno di loro di germi di guerre future, senza che l'umanità abbia nulla conquistato in questo lungo Calvario”¹²¹, attraverso la guerra si doveva giungere ad un “mondo rinnovellato da questo immane sforzo e da questa tremenda costanza e fede nella propria causa”¹²².

Non era soltanto un “mondo rinnovellato” quello che si voleva far risorgere dall’“immane tragedia”, ma la “prova”, il “grande cataclisma”, l’“olocausto” doveva essere un modo per rendere i popoli più maturi, più “moralì”, più spirituali, per rinnovare “la stirpe e per l'avvenire del mondo”¹²³.

Angelo Ventrone ha riflettuto su come (per quanto impossibile immaginare per noi che viviamo nel XXI secolo), intellettuali e uomini politici “avessero potuto ritenere che la guerra fosse, oltre che un esame morale per se stessi, un modo per mettersi alla prova e migliorarsi, uno degli strumenti più efficaci per elevare la moralità del proprio popolo, per insegnargli la capacità di sacrificarsi, per costringerlo a rinunciare ad ogni egoismo personale e a fondersi nella vita comune creando legami di solidarietà con gli altri componenti della comunità”.

¹²⁰ Lettera di Guido alla famiglia. 24 settembre 1916, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte agosto 1916 – aprile 1917.

¹²¹ Lettera di Guido alla famiglia. 11 novembre 1916, ivi. Con queste parole Jung definisce la guerra: “Calvario”, “Passione”, “Olocausto”.

¹²² Lettera di Guido alla famiglia. 4 luglio 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

¹²³ Lettera di Guido alla famiglia. 15 aprile 1917, in ASBI, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

Egli ha richiamato alla mente “l’etica della guerra”: la convinzione che all’esperienza bellica fosse assegnato il compito di svecchiare e rigenerare una civiltà ormai in piena decadenza¹²⁴. La guerra esaltava l’esercizio della violenza, il sacrificio, la ripulsa dell’edonismo e dell’utilitarismo: “non so dirvi la commozione che mi ha dato questo temprarsi graduale dell’anima nazionale, questa partecipazione dei civili alla guerra che nello estendere (...) la cerchia degli influssi materiali allarga però anche il campo delle influenze spirituali di questo grande cataclisma (...). Certo in tutto questo deve esserci qualcosa di molto profondo (...), un grande ammaestramento in questa enorme svalutazione della vita umana corporea, e quello che a me pare manifesto si è che l’atrocità assunta dalla guerra dimostra come sia falsa una fratellanza umana che abbia per base interessi materiali”¹²⁵.

Grazie all’esperienza del pericolo, del sacrificio personale e dello sforzo comune nei combattimenti “mi pare si tempri e si affini l’anima d’Italia (...). Se Dio ci darà vita assisteremo ad un’evolversi meraviglioso dell’anima italiana e sarà un fiorire di tutte le sue qualità migliori”¹²⁶.

La guerra doveva creare una comunità di intenti: solo così “l’anima nazionale si temprava e nasce quella fiducia in se stessi che è condizione essenziale per l’ascesa di un popolo. E si cementa la solidarietà nazionale”¹²⁷. Ma solo giungendo “a quella completa vittoria che sola permetterà di riorganizzare il consorzio delle Nazioni in modo tale da rendere impossibile il riformarsi di condizioni di cose quali quelle che diedero origine al presente conflitto. Fin dall’inizio di questa guerra che fu volgarmente considerata come l’esponente della inesistenza del diritto internazionale a me sembrò invece che suo compito nella storia del mondo fosse di instaurare un diritto internazionale positivo basato cioè, come è già il diritto civile tra gli individui, non su semplici

¹²⁴ A. Ventrone, *La seduzione totalitaria. Guerra, modernità, violenza politica (1914-1918)*, Donzelli, Roma, 2003, pagg. 6-7.

¹²⁵ Lettera di Guido alla famiglia. 16 febbraio 1916, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

¹²⁶ Lettera di Guido alla famiglia. 3 giugno 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918. Il desiderio di creare una comunità caratterizzata da una forte solidarietà interna, da una “unione morale” che completasse nei cuori l’unità politica della nazione, era stato uno dei motivi fondamentali che aveva spinto molti a desiderare l’ingresso in guerra dell’Italia. A. Ventrone, *Piccola storia della grande guerra*, Donzelli, Roma, 2005, pag. 170.

¹²⁷ Lettera di Guido alla famiglia. 6 giugno 1915, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte maggio 1915 – luglio 1916.

enunciazioni teoriche, ma su una garanzia e forza che fino ad una ulteriore e molto lunga evoluzione dell'umanità sono condizioni essenziali perché il diritto possa esistere nella realtà"¹²⁸.

La vittoria doveva avvenire attraverso "la fede e la devozione verso la patria", perché "in questa guerra perderà quello cui verrà meno la forza morale". Citava come esempio un articolo di Borgese che parlava "così bene di quegli elementi spirituali che concorrono in misura così grande a questa immensa lotta e che sono in tanta parte composti dal contributo spirituale di ciascuno di noi (...). Se lo spirito, sia degli eserciti, che forse ancora più di quelli che sono a casa rimarrà all'altezza del loro compito il risultato non potrà che essere quale tutti noi desideriamo poiché si tratta di verità supreme che debbono affermarsi nella vita dei popoli come nella vita degli individui, si tratta di stabilire primo che esiste una legge di morale e di giustizia per le nazioni come per gli individui"¹²⁹.

Ma la guerra andava condotta anche all'interno del paese¹³⁰ contro il neutralismo: "ci sono in Italia delle forze che seppero decidere della guerra malgrado il parlamento e che sapranno assicurarne la continuazione fino al conseguimento dei nostri obiettivi malgrado le anime pavide e malgrado gli inetti"¹³¹, e contro "il disfattismo che è uno stato d'animo che esisteva prima della guerra e che purtroppo le sopravvive"¹³². Le battaglie non si combattevano, infatti, solo sul campo di battaglia contro il nemico ufficiale, ma "alle volte a mensa contro i misoneisti, le anime piccole che non mancano"¹³³, "sui mali germi che sono nel paese", "la vittoria (...) sarà solo raggiungibile se nella lotta immane prevarranno gli elementi sostanzialmente migliori sia nel conflitto fra le nazioni che nel conflitto fra i vari elementi che compongono ciascuna nazione"¹³⁴.

¹²⁸ Lettera di Guido alla famiglia. 12 giugno 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

¹²⁹ Lettera di Guido alla famiglia. 11 gennaio 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte agosto 1916 – aprile 1917.

¹³⁰ Con la prima guerra mondiale accanto alla figura del nemico esterno, si impose quella del nemico interno, disfattista, sabotatore, dedito a tramare alle spalle dei compatrioti. È stata l'accesa polemica tra neutralisti e interventisti a imporre il parallelismo tra queste due immagini di nemico. A. Ventrone, *Il nemico interno. Immagini e simboli della lotta politica nell'Italia del '900*, Donzelli, Roma, 2005.

¹³¹ Lettera di Guido alla famiglia. 30 maggio 1917, in ASBI, Carte Jung. Lettere dal fronte 1917-1918.

¹³² Lettera di Guido alla famiglia. 4 dicembre 1918, *ivi*.

¹³³ Lettera di Guido alla famiglia. 17 agosto 1917, *ivi*.

¹³⁴ Lettera di Guido alla famiglia. 1 gennaio 1918, *ivi*.

STEFANIA RIMINI

IL FLAUTO, IL MANDOLINO E L'ARPA:
FANTASMI MUSICALI
NELLA DRAMMATURGIA DI PASOLINI

Nel processo di assimilazione di modelli e stili, che costituisce il metodo laboratoriale della scrittura pasoliniana, l'archetipo tragico della Grecia interviene a più riprese a strutturare e a orientare il sostrato linguistico e ideologico dell'opera, mostrando l'efficacia di una pratica spettacolare che rielabora continuamente, distanziandola nello spazio senza tempo del mito, l'attualità stringente della storia¹. L'orizzonte del tragico si costruisce intorno alle modulazioni del registro invariante del lutto che codifica, nella doppia articolazione del coraggio e della mortalità, del valore e del pianto, l'irrimediabilità della natura umana per cui «non siamo altro / che un fantasma, tutti noi che viviamo, un'ombra leggera»². La larvale esistenza dell'uomo, che pure anela all'assolutezza dell'atto eroico per riscattare la finitudine delle pareti del tempo, viene rivissuta nel presente della catastrofe a cui si addice la maschera dell'*élegos*, del lamento. Nell'immaginario tragico «il posto del lutto è sulla scena, non nella città; è prima di tutto e soprattutto nell'*orkhestra*, quando un coro di tragedia intona il canto senza lira di un *threnos*»³: è così che il canto si fa urlo e l'urlo non è che un canto, che qualunque gemito viene a pensarsi come musica, e non c'è altro senso che il suono. Sebbene la tragedia venga solitamente intesa come il luogo privilegiato della parola articolata⁴, il canto ne costituisce un

¹ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma, 2007.

² Sofocle, *Aiace, Elettra*, trad. it. di M.P. Pattoni, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2000, vv. 125-126, p. 68.

³ N. Loraux, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. di M. Guerra, Einaudi, Torino, 2001, p. 90.

⁴ A proposito delle intersezioni fra poesia e musica cfr. N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, trad. it. di M. Bortolotto, L. Geroldi, E. De Angeli, Einaudi, Torino, 1983.

elemento «attivo», il cui predominio può arrivare ad investire l'intreccio, a modificare lo spettro delle forme discorsive⁵.

La musica del *threnos* invita all'ascolto che, da un punto di vista antropologico, «è il senso stesso dello spazio e del tempo, colto attraverso la percezione dei gradi di lontananza e dei ritmi regolari dell'eccitazione sonora»⁶, la ricezione si orienta, così, tra l'immedesimazione visiva di uno sguardo che segue la coreografia del *logos* e la percezione acustica, l'audizione dell'eterna durata del canto che sottrae al tutto la promessa dell'immortalità, la gloria del compianto⁷.

Rinunciando alla distinzione omerica tra lamentazione e gemito, «la tragedia ha fatto dei pianti, di per se stessi, una sorta di canto. Ma le cose stanno così perché, nella musica che le è propria, quella dell'*aulos*, la tragedia sente una voce che piange»⁸. Se il suono della lira si lascia ascoltare prima del canto, prima della parola di cui non è che l'accompagnamento, lasciandone intatta la sonorità, il suono dell'*aulos*, del flauto⁹, è – secondo Platone –¹⁰

⁵ A proposito del rapporto e delle interferenze fra canto e *logos* nella tragedia greca cfr. C. Segal, *Song, Ritual and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy*, «Oral Tradition», IV (1989), pp. 330-359.

⁶ R. Barthes, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. it. di G.P. Caprettini, Einaudi, Torino, 1985, p. 238.

⁷ Questa duplice investitura della vista e dell'udito è già un motivo che riporta la tragedia pasoliniana al referente greco, per la natura della voce che designa il testo, per la musica implicitamente evocata dalla scelta e dalla disposizione grafica dei versi, per il canto di cui resta l'eco, la traccia vocale di una poesia recitata.

⁸ N. Loraux, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁹ Per la perfetta fusione con l'espressione del lamento, il flauto è accusato di coprire e oscurare la sonorità della voce; una delle testimonianze più emblematiche in tal senso è data dall'iporchema di Pratina (probabile inventore del dramma satiresco, vissuto tra la seconda metà del VI e l'inizio del V secolo a. C.) in cui il coro dei satiri con travolgente foga stilistica pronuncia un'accorata difesa della voce umana contro il suono del flauto: «Cos'è mai questo stridio dissonante? [...] Il flauto / come ultimo accompagni la danza, da povero servitore; [...] Fa' cessare, O Dioniso, questo schiamazzo da stagno / incendia questo strumento che le labbra / inaridisce e rovina il ritmo con la sua voce garrula / e il corpo bucherellato» (*Lirici greci*, a cura di V. Guerracino, Bompiani, Milano, 1991, pp. 328-331). Per un'interpretazione del brano legata al problema della voce nella tragedia cfr. M. Kaimio, *Characterization of sound in Early Greek Literature*, «Commentationes Humanarum Litterarum», n. 53, 1977.

¹⁰ Platone si intrattiene diffusamente su questioni riguardanti la tragedia e il canto: cfr. *La Repubblica*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1986, Libro III, 398d e 399e, I, pp. 94-97.

una «ferita ad ascoltarsi» perché «morde» l'ascoltatore nella sua carne viva¹¹.

È la figura dell'*oxymoron* che declina l'idea tragica del canto, nella contrapposizione e nella compresenza fra inno e *threnos*, lira e flauto, che rimanda alla radicalità dell'antinomia fra apollineo e dionisiaco, capace di polarizzare il sistema di valori sotteso al mito nella *coincidentia* di luce e tenebra, estasi e delirio¹².

Apollo, segno-sogno¹³ della poesia come epifania formale ed ontologica, presenza di un divino non concettualizzabile che agisce come linguaggio e attraverso il linguaggio, divide la scena con Dioniso, segno-simbolo dell'ebbrezza, della stridente alterità della parola profetica che seduce ma non consola, generando negli arabeschi scomposti della danza una «*peripateia* di emozioni»¹⁴.

Le urla divise di Apollo e Dioniso si incontrano e si sovrappongono nella maschera del pianto, rivocalizzano i lamenti nel «treno delle Erinni che, / senza lira, il cuore / celebra come un inno»¹⁵, generando una dissonante consonanza tra dolore e gioia, perdita e attesa, rovina e gloria. Nell'irriducibile tensione tra *logos* e *phonè*, la tragedia sembra interrogarsi sulla rappresentazione del proprio rapporto con la musica, mentre negli ossimorici ritorni di canti e treni il genere tragico mostra una tendenza alla riflessione metateatrale sulle proprie origini e sul proprio significato. È a partire da queste premesse che acquista rilevanza il discorso sulla lingua del teatro, perché è dentro e attraverso

¹¹ Eschilo, *Oresteia: Agamennone, Coefore, Eumenidi*, introduzione di V. Di Benedetto; trad. it. e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni, Ivi, Milano, 1999, vv. 1164-1167, pp. 56-58.

¹² Cfr. G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*, ediz. it. a cura di G. Mongelli, Einaudi, Torino, 1986.

¹³ Proprio il sogno, mirabile «illusione nell'illusione», è indicato come dominio di Apollo da Nietzsche nell'indiscusso *La nascita della tragedia*, che assegna, invece, a Dioniso il campo semantico dell'ebbrezza, individuando poi nel linguaggio universale della musica non solo l'origine del dramma tragico ma soprattutto il punto di convergenza e di intersezione tra apollineo e dionisiaco.

¹⁴ Cfr. W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introduction Study*, London, 1983, p. 43.

¹⁵ Eschilo, *Oresteia: Agamennone, Coefore, Eumenidi*, trad. e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni, vv. 988-991, pp. 43. In questo caso la traduzione risulta più fedele all'originale; le successive citazioni dell'*Oresteia* riporteranno la traduzione pasoliniana a testimonianza del fecondo studio di Pasolini intorno alla cultura classica, risultato di una piena corrispondenza con alcune forme del mito e della tragedia rivissute attraverso il suo *animus* eclettico.

so la lingua che si compie il processo di significazione dei temi, soprattutto all'interno di una struttura dialettica come il dramma classico, in cui l'espressione dei contenuti è affidata a differenti forme di dizione e recitazione. L'intreccio di parola, canto, musica e danza, che nell'interazione del coro con gli attori raggiunge il massimo grado di espressività, si trova ad essere investito di una forte carica di autoriflessività che trasforma lo spettacolo in una sorta di continua attualizzazione, di *mise en scène* dei meccanismi generativi del testo e, in senso lato, del genere. In questo percorso di configurazione della mescolanza delle voci nella tragedia, Cassandra – la Cassandra¹⁶ del primo episodio eschileo dell'*Oresteia* – si impone come figura obbligatoria ed emblematica, perché riassume, nella visionarietà allucinata della sua profezia, che è insieme glossolalia¹⁷, canto e *logos*, l'eccesso metaforico di apollineo e dionisiaco, ridisegnando «come in accelerazione la breve storia del genere tragico»¹⁸.

La traduzione pasoliniana dell'*Oresteia* rivive le contraddizioni e le anomalie del dramma classico e viene, quindi, indicata come *exemplum* di ricodificazione delle istanze assiologiche della rappresentazione antica, capaci di interferire e di amplificare la sua naturale predisposizione alla contaminazione, al *pastiche*.

Nella scena più sorprendente dell'*Agamennone*, che pone di fronte il coro degli anziani di Argo e Cassandra, si assiste alla declinazione di due mondi, «due universi di cui il testo non cessa di drammatizzare la fondamentale incompatibilità ma che, a dispetto dell'impossibilità strutturale di qualunque comunicazione, hanno comunque un lungo dialogo. Dialogo che costituisce al tempo stesso il più potente degli atti linguistici e il più teatrale dei momenti di riflessione metateatrale all'interno di una tragedia»¹⁹.

CORO

Perché, senza invito,
senza che nessuno lo paghi

¹⁶ Nel *corpus* tragico di cui si dispone, Cassandra fa solo due apparizioni, nell'*Agamennone* di Eschilo e nelle *Troiane* di Euripide; molto diverse in apparenza, anche se in realtà la Cassandra di Euripide è una interpretazione, una rilettura di quella di Eschilo, entrambe sono descritte come personaggi dionisiaci e metateatrali, capaci di modulare e intonare variamente la propria voce.

¹⁷ Cfr. S. Crippa, *Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra*, «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», XIX, 1990, pp. 494-501.

¹⁸ N. Loraux, *op. cit.*, p. 128.

¹⁹ *Ibidem*.

il mio canto è profetico?
Perché mi è impossibile
liberarmi, come da visioni magiche,
e sentire la sicurezza vitale
al centro del mio cuore?
[...]
Adesso lo vedo coi miei occhi,
ne sono testimone,
ch'è l'ora del ritorno: eppure
dal mio cuore sgorga
un lamento mortale,
senza strumento, quello
che cantano le Erinni²⁰.

Gli anziani di Argo, nonostante l'avvertimento dell'incombere dell'inno-treno delle Erinni, sembrano non riconoscere il proprio status di coro, perché negano la portata di verità della loro premonizione; l'incerta consapevolezza dei coreuti si scontra con la ferma e ostinata volontà di canto di Cassandra che, dopo aver opposto un fiero mutismo di 'barbara' all'invito menzognero di Clitennestra, si abbandona alla 'furia' allucinatoria della sua oscura lalia.

CLITENNESTRA
Ah, incomprensibile come una rondine,
essa usa la lingua oscura dei barbari.
Come ridurla, parlando, a ragione?
[...]

CLITENNESTRA
E se tu non comprendi la mia lingua, parla
pure coi gesti, anziché con la voce...

CAPO CORO
D'un interprete, avrebbe bisogno! Non vedi,
sembra un animale selvaggio appena preso!

²⁰ Eschilo, *Orestiade*, trad. it. di P.P. Pasolini, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico per le rappresentazioni classiche nel Teatro Greco di Siracusa, Urbino 1960, ora in P.P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori (I Meridiani), Milano, 2001, pp. 900-901. Nel citare i brani dell'*Agamennone* ci rifaremo alla traduzione pasoliniana confluita nell'edizione dei Meridiani. Quasi contemporaneamente all'edizione urbinata viene pubblicata un'edizione Einaudi che presenta numerose varianti rispetto al testo approntato per la rappresentazione siracusana: cfr. Eschilo, *L'Orestiade*, Einaudi, Torino, 1960 («Quaderni del Teatro Popolare Italiano») e 1985 (collana «Scrittori tradotti da scrittori»).

CLITENNESTRA

Ah, è pazza, piuttosto, obbedisce al delirio:
solo ieri strappata alla sua città appena presa,
non sopporta il giogo, e una bava di sangue
è il muto sfogo della sua smania²¹. [...]

Il *saphès logos* di Clitennestra, contrapposto al «muto sfogo» di Cassandra, tende ad evidenziare una delle antinomie strutturali del genere tragico, quella tra le categorie del «proprio» e dell'«altro»²², che rimanda alla natura politica del dramma²³ – in quanto rappresentazione dell'agonistico individualismo dei Greci – canalizzata attraverso sottili variazioni di lingua e stile, a significare l'importanza della forma su cui sono giocati gli indizi significanti.

CASSANDRA

Ah, non posso! Che cosa scorgo!
Una giostra d'inferno! È lei,
la compagna del letto, l'infernale
madre che assassina... Vieni
a urlare, coro che urla
agli assassini, vieni
a danzare urlando!

CAPO CORO

Perché chiami le Erinni a questa casa?
Tu cominci davvero a farmi spavento...
Nel mio cuore s'ingorga una corrente
d'agonia, come quella del ferito,
che accompagna l'ultima luce della vita,
quando la morte scende su di lui.

²¹ Eschilo, *Agamennone*, cit., pp. 902-903.

²² Cfr. N. Loraux, *op. cit.*

²³ «Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico. Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente definite e potentemente indefinite (si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi moralmente e politicamente «negativi» di Clitennestra e Egisto) sono soprattutto – nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore – dei simboli: o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia» (P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, in ESCHILO, *Orestide*, Einaudi, Torino, 1960, ora in P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 1008-1009).

CASSANDRA

Attento! Attento! Sta' lontano
da lei! Ha preso le corna del toro,
nere, stringendole tra i veli:
colpisce, e lui... Lui cade,
sotto la vasca piena... Ecco,
il trabocchetto sanguinoso,
preparato ad arte!

CAPO CORO

Non sono uno che ha esperienza di oracoli,
ma a queste parole sento sapore di morte.
Mai una volta la bocca dei profeti
annuncia fatti lieti! Per mezzo del dolore
la loro arte impone un terrore religioso
perché il suo intimo senso sia capito...²⁴.

«Un lungo primo movimento assegna a Cassandra il canto e al coro la quotidianità della parola»²⁵: nell'antifrasi del registro metrico-stilistico si fonda l'insondabile mistero del *logos* capace di «rendere riconoscibile l'irricognoscibile»²⁶, di simbolizzare l'orrore della catastrofe e l'ambiguità del male. Il canto *in absentia* di Cassandra, mimato dal ritmo e dalla misura del verso, in cui si condensano le oscure visioni del lugubre coro delle Erinni, si scontra con la prosastica ricorsività dei giambi del corifeo, che sembra recitare la resistenza del coro al canto tragico, l'apparente incompatibilità della voce col registro del lutto.

CASSANDRA

Ah, infelice!
Mia vita pietosa! È il mio dolore
che urlo, svuotando il cratere!
Per quale strada mi hai portata qui?
Dove, dio, se non a morire anch'io?

CAPO CORO

Tu sei pazza, qualche forza celeste ti agita,
se tu canti su te una canzone così amara!
Sei come l'usignolo che canta disperato,
sempre lo stesso verso, senza requie,
sempre uguale nel suo cuore che canta
una vita seminata di solo dolore!

²⁴ Eschilo, *Agamennone*, cit., p. 905.

²⁵ N. Loraux, *op. cit.*, p. 131.

²⁶ P.P. Pasolini, *Bestia da stile*, in *Teatro*, cit., p. 599.

CASSANDRA

No, no! Non sono
l'usignolo, io, gli hanno donato
un corpo alato, gli dèi,
un dolce vivere gli tocca:
e a me tocca la mannaia che uccide!

CAPO CORO

Da dove prendi il senso di questi mali
atroci accumulati dagli dèi,
che poi tu oscuramente esprimi
urlando come sopra un cadavere?
Da dove prendi le tue oscure profezie?

CASSANDRA

Ah, nozze, nozze di Paride,
che ci avete tutti perduti!
Ah, Scamandro, acqua della mia patria!
Sono cresciuta sulle tue rive,
nutrita da te... Ma ora
solo sulle rive del Cocito, dell'Acheronte,
echeggeranno i miei poveri gridi!²⁷

«In un secondo movimento, lirico in tutto e per tutto, il coro, nel mettere correttamente in relazione la *mania* di Cassandra con la sua possessione divina, si interroga sulle urla che costei lancia»²⁸, la furia dissennata della prefica di Apollo continua a intonare la litania di morte che il coro non comprende, perché privo di quel *surplus* di visione che solo ai profeti spetta. Interessante il paragone con l'usignolo che, nel riferimento latente al mito di Procne, rivela la sua natura di *nomen omen* (*aedon/aedo*) attivando un ulteriore livello di riflessione metalinguistica.

CAPO CORO

Parole oscure su parole oscure:
qualche dio forse ti ha colpita,
sul capo, e, come automa, ti fa
cantare questi canti
di dolore mortale: non so come finirà.

CASSANDRA

Ma ora, il mio oracolo non andrà più velato,
come una giovinetta che si sposa...

²⁷ Eschilo, *Agamennone*, cit., p. 906.

²⁸ N. Loraux, *op. cit.*, p. 131.

Come un vento che soffia al primo sole,
si espanderà, farà rifrangere contro la sua luce
l'onda di un dolore più disperato ancora.
Non vi parlerò più, allora, oscuramente.
Voi potete dirlo, intanto: ho rintracciato,
come un cane, una pista di antichi delitti...
In questa casa si è insidiato un coro,
intonato e straziante, che canta la morte:
e ha bevuto, per cantare meglio, l'allegra
compagnia, rinserrata qua dentro: di sangue
s'è ubriacato, il coro delle Erinni...
In fondo a questa casa, esse cantano il canto
della prima colpa... ricordano un letto
fraterno orrendamente contaminato...²⁹.

«Il terzo tempo è quello del *logos*»³⁰: la frenetica dizione dell'oracolo si svela nei pacati accenti del trimetro giambico ('tradito' e tradotto dal verso lungo pasoliniano) che dovrebbe rendere manifesto l'orrore della strage, ma che pure ancora il coro si ostina a non capire, a non riconoscere. La parola discorsiva di Cassandra, che non ha del tutto perso l'espressività enigmatica del canto, comunica, senza veli, la presenza delle Erinni nella casa, precisandone la funzione puramente teatrale di coro, di lugubre corteggio ebbro di sangue. Cassandra è figura metateatrale, legata intimamente alla lingua della tragedia, alla norma e allo scarto tra visione e ascolto, mirabile incarnazione del dissidio tra luce e tenebre nella duplice natura apollinea e dionisiaca di cui non resta se non la traccia fantasmatica della sua voce, nella indeclinabile identità di parola e canto, metafora l'uno dell'altro.

La possessione divinatoria della parola, l'urlo bruciante del *threnos* vengono traslati, nella traduzione dell'*Orestide*, e, in generale, nell'assunzione e nell'attualizzazione del paradigma tragico, in una 'presunzione di canto' che disaliena lo spettro sonoro del *logos* riconsegnando alla voce tutto lo spazio della sua articolazione, non più costretta dentro il simulacro della forma grafica.

Ne venne un suono crudo e terrificante, indescrivibile. Ma, in realtà, non era un suono. Nulla. Era il suono del silenzio assoluto. Un silenzio che gridava e gridava in tutto il teatro, costringendo il pubblico a chinare il capo come sotto una raffica di vento. E quel

²⁹ Eschilo, *Agamennone*, cit., pp. 907-908.

³⁰ N. Loraux, *op.cit.*, p. 132.

grido racchiuso nel silenzio, mi parve il medesimo grido di Cassandra, quando vaticina l'odore di sangue nella casa di Atreo. Era il medesimo grido selvaggio con cui la fantasia tragica ha marcato la prima volta il nostro senso della vita. Il medesimo lamento puro e selvaggio sull'inumanità dell'uomo e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo. La parabola della tragedia, forse, è intatta³¹.

La continuità tra antico e moderno, la praticabilità del tragico nel tempo saturo del *Dopostoria*, lontano dai riverberi sacralizzanti del mito, è data dallo spazio in cui una lingua incontra una voce. L'identità del grido primordiale, che nasce dalle viscere, restituisce l'immagine intatta dell'esistenza prima della violazione della storia, della 'ferita' del linguaggio: e in questa direzione procede la trascrizione degli *Appunti per un'Orestide africana*³². Nello stile senza stile del documentario, Pasolini rilegge, a quasi dieci anni di distanza dalla traduzione, la trilogia eschilea, i cui materiali si sono sedimentati nel suo immaginario poetico e si ripropongono nella forma frammentaria ed episodica dell'appunto, del cartone preparatorio. Il mito barbarico della Grecia arcaica si dilata fino a spostarsi alle latitudini dell'estremo continente africano in cui sembra rivivere il rito antropologico della natura e della storia, del lutto e della guerra. La paleografia del mito epifanico delle Erinni trasformate in Eumenidi è affidata alla concretezza didascalica del documento, alla tenacia coesiva della poesia per immagini e voci che è il cinema di Pasolini, lingua che sutura la lirica e il canto. La dicotomia tragica di *logos* e *phonè* viene sublimata dal proposito di sostituire la recitazione con il canto, trasformando il dramma in un musical tragico in stile *jazz*. Non è un caso, forse, che il primo appunto – di fatto l'unico perché il progetto resta allo stato provvisorio di sopralluogo – sia «la grande scena di Cassandra all'inizio della tragedia»³³, visualizzata come una *jam session* in un polveroso «studio semi-clandestino di una vecchia città dell'Occidente»³⁴. La sequenza è infatti composta da immagini in primo piano degli strumenti della band di Gato Barbieri – sax, batteria e contrabbasso – e piani ravvicinati sui musicisti e sulla cantante/

³¹ G. Steiner, *Morte della tragedia* trad. it. di G. Scudder, Garzanti, Milano, 1992, p. 304.

³² Cfr. P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori (I Meridiani), Milano, 2001, I, pp. 1175-1204.

³³ *Ivi*, p. 1185.

³⁴ *Ibidem*.

Cassandra che 'dialoga in musica' col coro improvvisato di *vocalist* afro-americani. Al cupo fremito dell'*aulos* si sostituisce la calda vibrazione del sax, metonimico richiamo della musica assente della tragedia, che esalta la sublime e straziante potenza vocale del canto, a metà strada tra *jazz* e *spiritual*, vero e proprio *raptus* mistico in cui risuona l'estasi divinatoria e profetica di Cassandra smaterializzata nella «grana della voce», che è «il corpo nella voce che canta, nella mano che scrive, nel grembo che esegue»³⁵.

L'estensione dell'oggi-ieri-sempre rende possibile la dizione della parabola tragica, che ritrova nella moderna polifonia del canto, straordinaria intuizione pasoliniana, il *senhal* di un'origine (la voce) e di un senso (il teatro, e quindi la scena del mondo) eternamente presenti, perché capaci di riflettere se stessi, di ricominciare, affabulando «dall'orlo estremo di qualche età / sepolta»³⁶.

Un'ultima suggestione, in questo percorso di avvicinamento al «teatro di Parola», proviene dalla lugubre voce di Cassandra che intona, da viva, il proprio *threnos*, il compianto funebre per la morte ormai imminente:

Ancora una sola parola... No, non voglio cantare
da me la mia veglia funebre! Al sole,
alla sua luce suprema, rivolgo questa preghiera³⁷.

Il suono del flauto e l'invocazione alla luce, come consolazione ultima di fronte all'approssimarsi della morte, richiamano le ultime parole di Edipo che, dopo aver attraversato i silenzi di «una strada che non ha fine, una strada che porta verso un tutto che ha la forma del nulla»³⁸, precipitato dal sogno alla storia, prende congedo dal mondo:

³⁵ R. Barthes, *La grana della voce*, in *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 265.

³⁶ P.P. Pasolini, *Poesie mondane*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 1964, ora in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Mondadori (I Meridiani), Milano, 2003, I, p. 1099.

³⁷ Eschilo, *Agamennone*, cit., p. 913.

³⁸ P.P. Pasolini, *Edipo re* (sceneggiatura), Garzanti, Milano, 1967, ora in *Per il cinema*, cit., p. 998. Nel riferire della riscrittura pasoliniana del testo di Sofocle, si considera la sceneggiatura come testo autonomo, prepotentemente poetico, momento topico del processo di traduzione della tragedia greca; si citeranno le battute del film per sottolineare l'ulteriore precisazione della trascrizione pasoliniana dell'*Edipo re*, decantata nella forza icastica delle immagini e nella pregnanza del dialogo.

O luce che non rivedrò più, che eri prima in qualche modo mia,
mi illumini ora per l'ultima volta. Sono giunto. La vita finisce dove
comincia³⁹.

La luce e il lutto si perdono nella spirale del tempo, tornando come
archetipiche sopravvivenze nella topografia fantasmatica del teatro,
ogni volta che la voce di un poeta si leva alta a cantare l'abisso.

C'era qualcosa di meraviglioso in quel canto reale, comune se-
greto, canto semplice e quotidiano, che tutto a un tratto si dava da
riconoscere... canto dell'abisso: che inteso una volta, apriva in ogni
parola un abisso e invitava con forza a sparirvi dentro⁴⁰.

«È inutile, l'abisso in cui mi spingi è dentro di te»⁴¹: l'*Edipo re* di
Pasolini precipita dentro il baratro della conoscenza perché «quello
che non si vuole sapere non esiste, ma quello che si vuole sapere
esiste»⁴². La riscrittura pasoliniana dell'*Edipo sofocleo*, al di là del-
l'evidente intersezione con i materiali autobiografici dell'autore, è un
duplice percorso di attualizzazione che si divarica tra sceneggiatura e
film, nel rispetto della superiore unità tragica del teatro che si river-
bera nella filigrana della voce, nel *continuum* del suono «doloroso,
funebre e severo del flauto»⁴³. Alla circolarità cronotopica della 'piaz-
za', spazio aperto, prepotentemente teatrale, in cui si inverte «l'auto-
coscienza autobiografica (e biografica dell'uomo)»⁴⁴, Pasolini sostituisce la linearità evenemenziale della 'strada', spazio non codificato
da ruoli comunicativi, in cui si parla «la parola selvaggia, blasfema,
aggressiva, imprudente, non 'autorale', non narrativa né interpretati-
va (come la parola nella piazza), la quale reagisce in modo irrispettoso
ed irruente alla presenza anonima e minacciosa dell'altro»⁴⁵. La logi-

³⁹ P.P. Pasolini, *Edipo re* (film), Arco Film, Roma, 1967. Si tratta delle ultime battute del film, che venne presentato alla Mostra di Venezia il 3 settembre 1967.

⁴⁰ M. Blanchot, *Il libro a venire*, trad. it. di G. Ceronetti, G. Neri, Einaudi, Torino, 1969, p. 13.

⁴¹ P.P. Pasolini, *Edipo re* (film), cit. (si tratta delle parole che la Sfinge rivolge a Pasolini, in uno dei *plot-point* del film).

⁴² *Ibidem* (a parlare è Creonte).

⁴³ P.P. Pasolini, *Edipo re* (sceneggiatura), cit., p. 1006.

⁴⁴ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1979, pp. 279-282.

⁴⁵ C. Augieri, *Sul senso affabulante, Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione 'orizzontale' della storia*, Milella, Lecce, 2001, 128.

ca consequenzialità del destino oracolare, che in Sofocle si fa racconto in-scenandosi nello spazio-tempo assoluto e misurabile della piazza, si dissolve lungo la strada polverosa e accecante, «la via dell'esilio», che conduce Edipo verso «l'immenso buco dove comincia la vita»⁴⁶. Alla forte concentrazione di eventi, rivissuti attraverso la 'scena dialogica' e la pluridiscorsività dell'*agorà* e della reggia, il 'doppio' testo pasoliniano sostituisce la nudità e la rarefazione del cronotopo, il silenzio invaso dalla luce e dal tempo della ri-nascita «in cui ciò ch'è finito / e ciò che comincia è uguale»⁴⁷. A segnare il confine che «tra la storia e l'io / si fende torto come un ebbro abisso»⁴⁸ è insieme un canto e un suono, la voce addolorata della tragedia che si fa poesia, che si incarna nel destino di un nuovo aedo, inascoltato profeta del passato e dell'avvenire.

I due sono uno di fronte all'altro: Edipo coi suoi occhi di ragazzo, Tiresia coi suoi occhi di cieco. Tutto quello che hanno da dirsi non è che un lungo silenzio. Poi Tiresia ricomincia a suonare. Le note del flauto risuonano alte e pure: il loro dolore è il dolore del mondo. [...]

VOCE INTERIORE DI EDIPO

Canta, ma non canta di sé. Qualcuno gli ha dato l'incarico di cantare, è cieco, è cieco, qualcuno gli ha dato l'incarico di vedere, in questi giorni, in queste notti della sua città... È per gli altri che canta, è degli altri che canta, è per me che canta, è di me che canta. Sa di me, e si rivolge a me! Poeta! Tu, poeta, col tuo incarico di cogliere il dolore degli altri e di esprimerlo come se fosse lo stesso dolore, a esprimersi... Il destino continua oltre ciò che il destino riserva. *Io ascolto ciò che è al di là del mio destino*⁴⁹.

La scrittura provvisoria, seppur straordinariamente compiuta, della sceneggiatura pasoliniana recupera la funzione sovrastrutturale della musica e del canto codificata dalla spettacolarità tragica; il cammino erratico di Edipo è scandito dal risuonare di voci e di suoni selvaggi e arcaici, che riempiono il vuoto metaforico della sua conoscenza, fino all'emergere del sublime e doloroso lamento del flauto, che sem-

⁴⁶ P.P. Pasolini, *Edipo re* (sceneggiatura), cit., p. 1004.

⁴⁷ P.P. Pasolini, *Il glicine*, in *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1961, ora in *Tutte le poesie*, cit., I, p. 1056.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ P.P. Pasolini, *Edipo re*, (sceneggiatura), cit., pp. 1006-1007.

bra ricomporre gli eventi e orientare il destino dell'inconsapevole 'eroe' verso il nulla della storia e del tempo.

Ed ecco venire verso di lui il ragazzo-nunzio⁵⁰, con la sua umile faccia pietosa: tiene in mano qualcosa, però. È un flauto. Un flauto come quello di Tiresia. Il flauto di chi è cieco. Il flauto che fa tornare le cose nelle regole, che codifica lo scandalo.

Il ragazzo abituato agli umili servizi, non ha paura di avvicinare quell'uomo ridotto così male, con quelle piaghe ancora fresche e sanguinanti. Gli si avvicina, e gli allunga il flauto che Edipo non vede, ignora.

Allora il ragazzo gli prende una mano, e gliela mette sul flauto: la mano di Edipo cerca, riconosce. Stringe il flauto e, sorretto dal ragazzo, si incammina con lui. [...]

Ed ecco che ora Edipo suona – mendicante cieco, profeta – ancora faticosamente e puerilmente, una melodia, la melodia della sua infanzia, la melodia del misterioso canto d'amore di Tiresia, la melodia che è prima e dopo il destino.

I due si perdono lontano, in fondo alla strada polverosa⁵¹.

È qui che avviene lo slittamento dall'immutabile ed eterna grammatica del mito all'urgenza magmatica e sconfessata della storia, nel ritornare della melodia dell'infanzia, misteriosa ferita mai rimarginata, nella ri-creazione della cornice che trasforma il tempo mitico di Sofocle in un sogno iniziatico al dolore e alla testimonianza della poesia, che ha il senso sconvolgente di una ripetizione, di un ritorno.

Nel disadattamento morfologico del mito tragico dell'*Edipo* visuale e visionario di Pasolini, la rapsodia del canto e della musica non rimangono puro commento extradiegetico, ma investono e strutturano la *fabula*, nel *continuum* sonoro del flauto che dà senso al «rumoreggiare dolce della storia»⁵². Il flauto che «codifica lo scandalo» è in-

⁵⁰ Il ruolo del ragazzo-nunzio, testimone e guida del martirio di Edipo, è interpretato da Ninetto Davoli, volto emblematico del cinema di Pasolini per la sua allegria fatidica e inconcludente, per il suo accento linguistico involontario e aurorale. Ninetto è la chiave autostraniante della fantasia e dell'affetto di Pasolini, la sua presenza come messaggero del dubbio trafugato ricuce la frattura fra l'*essere* mitico e l'*io* epico, risignificando l'eternità del mito nella storia. Risulta interessante notare come Pasolini faccia compiere a Ninetto un analogo viaggio dal passato al presente in *Porcile* in cui «la disponibile ubiquità epica di Ninetto costituisce il punto di sutura dei tue tessuti legendari» del testo: cfr. S. Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, Roma, 1972, pp. 39-43.

⁵¹ P.P. Pasolini, *Edipo re* (sceneggiatura), cit., pp. 1047-1048.

⁵² *Ivi*, p. 1050.

sieme la condanna e la salvezza della voce, il segno del martirio e la speranza di sopravvivenza nell'epica voragine della vita, ma resta, soprattutto, come traccia metonimica e metalinguistica del teatro, che è già teatro di poesia, significante simbolico della sublime vertigine tragica. A richiamare il teatro in funzione straniante e quindi ancora epica – in senso brechtiano –, non interviene solo il *senhal* del flauto, ma anche il corpo e la mimica di Tiresia e Creonte, interpretati rispettivamente da Julian Beck⁵³ e Carmelo Bene⁵⁴, vere e proprie icone della scena, di un 'palcoscenico' della crudeltà e della contestazione che ancora in quegli anni affascinava Pasolini, prima della definitiva abiura da ogni tradizione o poetica drammaturgia⁵⁵.

Negli anni della laboriosa scrittura delle tragedie, Pasolini verifica la validità del paradigma teatrale re-citando oltre le quinte, disseminando i feticci della sua scena spogliata, ricreando le condizioni della 'doppia enunciazione' per cui l'autore/attore è personaggio scrivente monologante. Il teatro esce fuori dagli schemi di un'abusata e logora abitudine spettacolare, per divenire segno e forma di un «sogno dentro un sogno», in cui l'illusione di un tempo 'sospeso' ammette la sovraesposizione e la ripetizione di simboli gravidi di storia. Se la musica dolente del flauto rivive la dialettica del canto senza lira della tragedia greca, nell'inesprimibile frizione tra

⁵³ La radicalità rivoluzionaria del *Living* impressionò Pasolini che nella scrittura iconoclasta del *Manifesto per un nuovo teatro* definisce «stupendo» il gruppo, nonostante l'appartenenza alla rinnegata categoria del teatro del Gesto o dell'Urlo; la stanca e prolungata ripetizione dello stesso paradigma sarà poi all'origine del drastico e definitivo cambio d'opinione nei confronti del movimento.

⁵⁴ Carmelo Bene offre il contributo più originale alla storia del cosiddetto *nuovo teatro italiano*, attraverso provocazioni aggressive e dissacranti, insofferenti a qualsiasi definizione. L'oltraggiosità oltranzistica della poetica drammaturgica di Bene, l'incisività corrosiva della sua «di-scrittura» chiariscono le ragioni del giudizio di Pasolini, espresso nei toni, consueti, di una prepotente espressività linguistica: «C'è il caso straordinario di Carmelo Bene, il cui teatro del Gesto o dell'Urlo, è integrato da parola teatrale che dissacra, e, per dirla tutta, smerda se stessa» (*Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», n.s., 9, gennaio-marzo 1968, ora in *Teatro*, cit., pp. 723-724, nota 10).

⁵⁵ «Il teatro nuovo – che in altro non consiste che nel lungo marcire del modello del "Living Theatre" (escludendo Carmelo Bene, autonomo e originale) – è riuscito a divenire altrettanto ributtante che il teatro tradizionale. È la feccia della neoavanguardia e del '68. Sì, siamo ancora lì: con in più il rigurgito della restaurazione strisciante. Il conformismo di sinistra» (P.P. Pasolini, *Bestia da stile*, in *Teatro*, cit., pp. 597-598).

parola e voce, il suono pizzicato del mandolino diviene l'*organon* di un'altra identificazione, disegnando una linea parabolica che dalla Grecia giunge a Brecht.

Io sono un capitalista, e lo so.
Deboli, nani, mediocri, falliti,
anormali, servi, decadenti, miti
immorali, porci, miseri: li do
al tuo Brecht, nuove maschere politiche⁵⁶.

È l'urlo espressionistico della 'giaguara' Laura Betti a violare la scena brechtiana e a contaminare la dizione drammaturgica pasoliniana. Laura Betti, attrice e cantante jazz incontrata da Pasolini nel 1956, interpreta, nel maggio 1961, con Carla Fracci *I sette vizi capitali* di Brecht e Weill per la regia di Luigi Squarzina, le coreografie di Jacques Lecoq e le scene di Renzo Vespignani. La mediazione fra Brecht e Pasolini avviene dunque nell'ambito di una frequentazione con un'artista come la Betti che interpreta la Anna I dei *Sette vizi capitali* sulla base delle proprie esperienze di 'confine' come attrice di prosa e cabaret, e di cantante. L'assunzione della maschera brechtiana⁵⁷ sposta l'attenzione di Pasolini verso nuovi impasti stilistici, in direzione di una teatralità contaminata dal plurilinguismo di prosa, canto e danza, dall'espressività 'bloccata' di una gestualità da marionetta, dall'uso didascalico e straniante dei 'cartelli' esplicativi. Il sublime tragico del dramma greco sembra trovare in Brecht un nuovo epigono, un aedo/menestrello capace di variare, tra le corde vibrare del 'mandolino', la melodia funebre del mito in *fabula*, in apologo graffiante e apocalittico. È ancora la metaforica compresenza di parola e voce a riempire l'ellissi tra antico e moderno, a rendere possibile e praticabile il genere tragico, seppur nel carnevalesco travestimento della favola, del grottesco. Grottesco

⁵⁶ P.P. Pasolini, *Ballate della violenza*, pubblicate in *La violenza*, Editori Riuniti, Roma s. d. (1962), con 24 disegni di U. Attardi, E. Calabria, F. Farulli, A. Gianquinto, P. Guccione, G. Guerreschi, R. Guttuso, L. Vespignani; ora in *Bestemmia, Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarcossi e W. Siti, Garzanti, Milano, 1995, IV, p. 579.

⁵⁷ Le ambivalenti forme di attualizzazione del modello brechtiano sono state rilevate da Stefano Casi che recentemente ha ripubblicato – ampliandolo – il suo studio sull'esperienza teatrale pasoliniana, descrivendo con estrema cura anche la fortuna spettacolare del teatro di Parola nella scena contemporanea: cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano, 2005, pp.105-117.

è il film *Uccellacci e uccellini*, e insieme la «ricerca degradata di valori autentici in un mondo degradato»⁵⁸ di cui si incaricano i protagonisti della storia, Innocenti Marcello e Innocenti Ninetto, rispettivamente Totò e Ninetto Davoli. Il favolistico peregrinare dei due personaggi, *clowns* non ancora burattini, dentro gli scenari improvvisati di un'umanità alla ricerca di se stessa, fonda la metafora del viaggio come parabola di conoscenza. La fiera fisicità e la rude muscolatura dei «ragazzi di vita» del primo cinema di Pasolini, lasciano il posto all'aerea leggerezza di Ninetto e alla snodata mimica di Totò, straordinari saltimbanchi di una farsa ideo-comica, di «un triste girotondo, di un lieto girotondo»⁵⁹ in cui bruciano le ideologie – e il mandato dell'intellettuale *engagé* – e si addensa il crepuscolo delle grandi speranze. Lo «spettacolo volante»⁶⁰ di *Uccellacci e uccellini* segna un punto di non ritorno nella traversata pasoliniana dei generi letterari: «uscendo dalla scena di Brecht, / per ritirarsi nei bui retroscena, / dove impara nuove parole reali l'eroe incerto»⁶¹, Pasolini ritrova il magma incandescente della lingua, tra *pastiche* ideografico e cabaret, prima della danza macabra del «teatro di Parola».

Al di là delle episodiche e volutamente scoperte «citazioni brechtiane»⁶², disseminate ed esibite tra poesia, cinema e teatro, fino

⁵⁸ Si tratta della formulazione di Lukács a proposito del romanzo che Pasolini cita e indica come 'oggetto stesso' del suo film: cfr. *Risvolto di copertina*, in *Uccellacci e uccellini. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano, 1966, ora in *Per il cinema*, cit., I, pp. 828-829.

⁵⁹ Si tratta di un verso dei titoli di testa, cantati su un'inquadratura fissa che mostra una bianca e sperduta «luna di giorno» tra nuvole in corsa.

⁶⁰ Questa scritta, a mo' di cartello didascalico, si legge sulla carrozzeria di una macchina, che Totò e Ninetto provano a far partire nel tentativo di aiutare una improvvisata compagnia di attori/saltimbanchi, che poi mettono in scena il loro spettacolo intitolato *Roma come ha rovinato il mondo*. È un episodio fortemente allegorico, che cita e condensa elementi rosselliniani e felliniani, conditi da una generale atmosfera brechtiana, straniante e tragicomica.

⁶¹ P.P. PASOLINI, *Vittoria*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., ora in *Tutte le poesie*, cit., I, p. 1267.

⁶² «[...] Fioco / per lungo silenzio brucerò poi in un "ALTRO MONOLOGO" / la rabbia impotente contro il mondo broccolo / tombale di Dallas, con un volo / di due versi per Kennedy, e una lassa / di settanta volte sette (mila) versi, per Coro / e Orchestra, con settantamila violini e una grancassa, / (e un disco di Bach), "CITAZIONE BRECHTIANA" / o "CANTI DELLA DISSACRAZIONE", che sia, melassa / plurilinguistica o matassa monolitica: in cui vana / apparirà TUTTA LA STORIA IN QUANTO OPERA DI PAZZI» (P.P. Pasolini, *Progetto di opere future*, in

al definitivo congedo dal drammaturgo tedesco nella perentoria affermazione «che i tempi di Brecht sono finiti per sempre»⁶³, ciò che emerge è la continuità e lo spessore di una riflessione sul 'fantasma ontologico del teatro' che attraversa ogni pregiudiziale distinzione in generi e categorie, ricercando ossessivamente ciò che l'inferno dell'omologazione e del capitale annienta: la presenza del corpo e della voce. Il travestimento umorale e umoristico della tragedia, il rovesciamento dei canoni stilistici nella mescolanza di alto e basso, sacro e profano, trova l'ultima straordinaria realizzazione nel cortometraggio *Che cosa sono le nuvole?*, che sintetizza tutte le istanze dell'*imagery* pasoliniana.

VOCE DEL BURATTINAIO

Questa non è solo la commedia che si vede e che si sente; ma anche la commedia che non si vede e non si sente. Questa non è solo

Poesia in forma di rosa, cit., ora in *Tutte le poesie*, cit., I, p. 1249). L'espressione "CITAZIONE BRECHTIANA" rimanda all'atto unico *Italie magique*, rappresentato nel dicembre 1964 in occasione del nuovo recital di Laura Betti *Potentissima signora*, diretto da Mario Missiroli, che raccoglie anche un altro atto unico di Fabio Mauri, *La Giovanna di Io*, e testi teatrali e canzoni di altri scrittori. La terza scena di *Italie magique* si intitola, infatti, CITAZIONE BRECHTIANA; a Brecht rimandano anche l'uso di cartelli e l'indicazione finale di una CONCLUSIONE PROVVISORIA. Il testo di *Italie magique* si legge nell'edizione dei Meridiani Mondadori del *Teatro* di Pasolini alle pagine 153-164.

⁶³ Pasolini si congeda da Brecht dalle pagine 'furenti' del *Manifesto per un nuovo teatro*: «In tutto il presente manifesto, Brecht non verrà mai nominato. Egli è stato l'ultimo uomo di teatro che ha potuto fare una rivoluzione teatrale all'interno del teatro stesso: e ciò perché ai suoi tempi l'ipotesi era che il teatro tradizionale esistesse [e infatti esisteva]. Ora, come vedremo attraverso i commi del presente manifesto, l'ipotesi è che il teatro tradizionale non esista più [o che stia cessando di esistere]. Ai tempi di Brecht, si potevano dunque operare delle riforme, anche profonde, senza mettere in discussione il teatro: anzi la finalità di tali riforme era di rendere il teatro autenticamente teatro. Oggi, invece, ciò che si mette in discussione è il teatro stesso: la finalità di questo manifesto è dunque, paradossalmente, la seguente: il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è. Comunque questo è certo: che i tempi di Brecht sono finiti per sempre» (*Manifesto per un nuovo teatro*, cit., pp. 713-714). In realtà questa denegazione sembra riattivare una sorta di identificazione latente tra Brecht e Pasolini, ed è probabile che in questa direzione la critica debba interrogarsi con maggiore attenzione. Qui si vuole richiamare la lezione del drammaturgo tedesco per la forte impronta lasciata nell'immaginario pasoliniano in termini di lingua e di stile, per l'importanza dei *songs* come modello di contaminazione espressiva, rinunciando ad un'analisi più spiccatamente tematica, che pure sembra di grande rilevanza.

la commedia di ciò che si sa, ma anche di ciò che non si sa. Questa non è soltanto la commedia delle bugie che si dicono, ma anche della verità che non si dice⁶⁴.

«La commedia che si vede e si sente» è in realtà la tragedia shakespeariana di Otello, degradata a spettacolo di burattini di dimensioni umane, che «conservano l'inconsapevolezza del pezzo di legno e l'innocenza colpevole del popolo»⁶⁵ e restano inchiodati, nel buio claustrofobico di un palcoscenico/ripostiglio, alla recita straniata di una parte, distratti appena dai rumori del mondo.

Otello osa ancora chiedere spiegazioni al suo nuovo amico Jago. Lo incuriosisce tutto quel brusio che giunge da oltre le pareti, dal mondo esterno:

OTELLO Signor maestro, ma che sono tutti quei rumori...

JAGO Sono i rumori del mondo...

OTELLO Ma non è questo è il mondo?

JAGO Sì, ma quello è l'altro mondo...

OTELLO E che sarebbe l'altro mondo, sor maestro?

JAGO Il mondo dove si va quando si muore...⁶⁶

«La commedia che non si vede e non si sente», se non in lontananza, è, dunque, il lento e inesorabile declinare della vita, il teatro naturale dell'esistenza che si capovolge nell'illusione della scena, invertendo l'ordine consueto delle cose, per cui la vita è la prigionia della forma (la marionetta) e la morte è la libertà del sogno (la bellezza). A muovere gli ingranaggi della giostra c'è il Burattinaio, *artifex* e demiurgo, voce fuori campo della consapevolezza e dell'inganno, che orchestra il linciaggio del pubblico per «il trionfo dell'onestà e dell'innocenza»⁶⁷. La canzone dell'Immondezzaio, Domenico Modugno di antica tradizione italo-canora, e le melodie tragiche e romantiche del mandolino, suonato da due gobbetti, restano segni simbolicamente pieni, metafore di un teatro nel teatro che continua a interrogare se stesso, a passo di danza. La stravagante

⁶⁴ P.P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, «Cinema e film», nn. 7-8, inverno-primavera 1969, ora in *Per il cinema*, cit., I, pp. 939-940.

⁶⁵ E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze, 1997, p. 147.

⁶⁶ P.P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, cit., p. 938.

⁶⁷ *Ivi*, p. 962.

leggerezza della favola è il «can-can» indiavolato⁶⁸ di un'esecuzione provvisoria, un trucco che scolora e imputridisce, a contatto con le cicatrici della storia.

E proprio da una delle ferite mai rimarginate della storia – la Seconda Guerra mondiale, con l'immane catastrofe dell'Olocausto – scaturisce l'immagine fantasmatica dell'arpa, strumento metamorfico di una nuova incarnazione antropologica, quella del poeta-bonzo. Se il flauto e il mandolino rimandano ad un'origine scopertamente drammaturgica, a metà strada fra archetipo classico e straniamento brechtiano, l'arpa (che pure potrebbe richiamare il dominio apollineo della lira, e quindi rivaleggiare dialetticamente con l'*aulos*) rivela precise ascendenze orientali ed esotiche, legate ad un crescente interesse mostrato da Pasolini verso pratiche e culture dell'est, a cui è debitrice l'ultima fase della sua produzione artistica. La suggestione figurativa e tematica del film *L'arpa birmana*⁶⁹, del giapponese Kon Ichikawa, crea infatti un fecondo corto circuito nell'immaginario

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Un gruppo di soldati giapponesi, impegnati nel secondo conflitto mondiale, si trova a vagare tra il deserto, le foreste, e le impervie montagne della Birmania, nel tentativo di raggiungere il confine con la Thailandia e sfuggire all'avanzata delle truppe inglesi. La marcia è scandita dal canto dei soldati e contrappuntata dal suono sublime dell'arpa birmana di Mizushima, che emerge dall'abisso e dall'orrore della guerra diventando un vero e proprio *leitmotiv* strumentale e metaforico del film. Dal coro dei soldati si stacca a un certo punto proprio Mizushima, l'eroe epico-tragico della vicenda, che viene mandato in missione e ha il compito di allertare i compagni dell'eventuale avanzata degli inglesi. Mizushima però, che è riuscito a raggiungere un altro plotone di soldati giapponesi, cade vittima di un'imboscata, viene salvato da un bonzo, e dopo aver attraversato le montagne e aver visto mucchi di cadaveri sterminati dalle bombe decide di non andare più alla ricerca dei compagni, ma di diventare bonzo. Il film si sviluppa intorno al motivo dei compagni che vengono catturati dagli inglesi, e tenuti prigionieri in un campo di concentramento fino alla notizia dell'immediato ritorno in patria; agli episodi corali si alternano le peregrinazioni solitarie dell'eroe Mizushima che conosce l'orrore dello sterminio e sceglie la via della santità, della religione dei morti e della memoria. Presentato a Venezia nel 1956, quando non venne assegnato il Leone d'oro, vinse il Premio San Giorgio. Tratto da un romanzo di Michio Takeyama, è un poema lirico che raggiunge momenti di dolorosa e maestosa bellezza, grazie soprattutto alla musica di Akira Ifukube, che diviene veramente «“religione” cioè collegamento: tra l'uomo e il mistero, tra uomo e uomo, amico o nemico» (*Il Morandini. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna, 2000).

pasoliniano che dà vita a una delle figure, ma sarebbe meglio dire delle maschere, più emblematiche del suo teatro, quella di Jan, protagonista di *Bestia da stile*. *L'arpa birmana* è un'opera intimamente elegiaca, costruita attraverso un montaggio che possiamo definire epico, di un'epica del dolore e della necessità della memoria. L'incanto del film si sedimenta nell'*imagery* pasoliniana, viene filtrato dalla sua fantasia poetica e infine trasformato in tragedia: il nucleo generativo di *Bestia da stile* è infatti legato alla persistenza e alla fascinazione del motivo dell'arpa.

Un mio protagonista potrebbe essere un poeta ceco

Tuttavia questi morti vivono ancora.

Ma evidentemente vanno visti dal punto di vista dell'Africa.

Come un suonatore d'arpa birmana voglio seppellirli e

[non dimenticarli.

Quando avrò compiuto il dovere di becchino non battezzato

affidando a Garzanti l'incarico di allestire tombe e bare,

andrò per l'Italia con occhi non meno consacranti.

Mentre i cadaveri dei napoletani fischiettano ancora a Roma

e ballano l'high life a Lagos...

Comunque anche i vivi sono altrettanto cari

al cuore del suonatore birmano.

[...]

Ringrazio la Cecoslovacchia per il suo dolore

che le proviene dall'interruzione della Rivoluzione,

dalla sua paura di distruggere la famiglia e lo Stato.

L'idea di libertà vi sanguina irrelata

(è prodotto della cultura precedente).

L'amore per essa e per la sua libertà di lingua e di stile

è dunque intrattenibile rimpianto per il passato.

E il suonatore di Arpa birmana in Cecoslovacchia

Ha altre migliaia di morti da seppellire.

[...] ⁷⁰

Questa è la prima elaborazione del progetto di *Bestia da stile*, che ancora si chiama nelle intenzioni di Pasolini *Il poeta ceco o Poesia*⁷¹;

⁷⁰ P.P. Pasolini, *Da «Versi introduttivi al Rio della Grana»*, «Vie nuove», Roma 11 febbraio 1965, ora in *Tutte le poesie*, cit., pp. 1445-1447 (con il titolo *Vaneggiando e Brindando*, e alcune varianti).

⁷¹ Nell'aprile del 1966 *Il poeta ceco o Poesia* è citato in una lettera a Livio Garzanti come secondo dramma dopo *Orgia*: dramma già cominciato ma ancora da concludere (cfr. P.P. Pasolini, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini,

è facile intuire che, se il suono dolente del flauto ricrea il sentimento tragico del mito, l'eternità inconsolabile della tragedia, il vibrato dell'arpa emerge dal baratro della realtà, dall'urgenza della storia e si incarica di sublimarne il rumore sordo, il basso continuo, attraverso l'azione espressiva della poesia.

JAN

Voglio essere poeta: e non distinguo questa decisione
dagli odori bui della cucina
nell'ora di inverno che precede la cena
(e fa tanto male – un male per sempre inspiegabile –
al cuore dei bambini)

.....

[...]

Poeta di cosa?

Del mio sesso e del mio paese

[...]

Sarò con la mia gente;
accoglierò, con pietà, i suoi odi
– gli odi che non sono nemmeno suoi
ma quelli che i padroni le insegnano –
odierò gli eretici di ogni specie,
e le nazioni comuniste – ma di un odio
illuminato, per cui potrei essere pronto a morire
(con dolcezza, come devono fare i giovani santi!)⁷²

La vocazione poetica di un barbarico ragazzo della Boemia è l'ultima grande scommessa della drammaturgia pasoliniana; *Bestia da stile* è probabilmente il testo più complesso del *corpus* tragico, quello in cui più esplicitamente Pasolini fa i conti con la propria scrittura («voi siete matti. È molto spiacevole, sapete, per un autore, sentirsi sempre considerare una «bestia da stile»⁷³ e cerca di mettere in pratica quell'idea di poesia vissuta, di linguaggio come azione espressiva

Einaudi, Torino, 1994, p. 269); nel gennaio del 1967 il dramma è detto, ancora all'editore Garzanti, «scritto per metà, ma molto da rifare e correggere (titolo provvisorio: *Bestia da stile*)» (Ivi, p. 271). Per una puntuale ricostruzione della storia editoriale del dramma cfr. *Note e Notizie sui testi*, in P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 1199-2000.

⁷² P.P. Pasolini, *Bestia da stile*, cit., pp. 769-770.

⁷³ P.P. Pasolini, *Dialogo I*, «Cinema e Film», a. I, n. 1, inverno 1966-1967, confluito poi in *Battute sul cinema*, in *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano, 1972, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1999, p. 1542.

che già dai primi anni sessanta andava perseguendo⁷⁴. Per fare questo sceglie di rappresentare la vocazione poetica di Jan, dietro cui si intravede in filigrana la propria autobiografia drammatizzata, una vocazione vissuta in modo scandaloso, attraverso l'umiliazione della carne e del sesso, nell'assunzione del modello cristologico e nella riattualizzazione del tema dell'arpa.

Ho il cuore ferito da un'idea.
Un'idea di stile: uno stilo!
piantata nel cuore
fin dove vibrano le corde più segrete
della mia arpa ceca.
È un'idea che riguarda il rosso⁷⁵.

Il rosso è il colore della bandiera, della storia ma anche del sangue e della morte e costituisce la lezione più alta della poesia barbarica e musicale di Jan, perché si identifica con uno degli esempi più emblematici di poesia vissuta, quello di Jan Palach, che rappresenta il fantasma di identificazione di Jan/Pasolini. Nel suicidio di Jan Palach, infatti, Pasolini intravede un vero e proprio modello di tecnica religiosa, Palach è un santo vietnamita moderno, un bonzo arso vivo per la rivendicazione di un'atroce libertà di espressione.

Se io dovessi, ora, dare un giudizio razionale-realistico su tale suicidio, non potrei dunque che dare un giudizio cinicamente negativo. Userei, però, in tal caso, come metro di giudizio, l'utilità e l'opportunità. [...] Ma io non uso il metro dell'utilità e dell'opportunità. Se Jan avesse fatto questi calcoli, forse avrebbe salvato la sua vita: ma non sarebbe stato libero di esprimersi. Anche se nel suo caso la libertà di esprimersi è stata atroce.

Egli ha attuato, invece, implacabilmente, la propria volontà suicida e la propria disperazione. Ha portato a termine fino in fondo la sua decisione follemente idealistica. Ho scritto fino all'ultima riga il suo terribile poema⁷⁶.

⁷⁴ Cfr. S. Rimini, *La parola nel baratro. Per una lettura di Bestia da stile*, in AA.VV., *Contributi per Pasolini*, a cura di G. Savoca, Olschki, Firenze, 2002, pp. 143-157.

⁷⁵ P.P. Pasolini, *Bestia da stile*, cit., p. 790.

⁷⁶ P.P. Pasolini, *Praga: un'atroce libertà*, «Tempo», n.7, 15 febbraio 1969, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1999, pp. 1180-1182.

Dall'*ouverture* metalinguistica del flauto dunque si è giunti, attraverso la metamorfosi straniata del mandolino, al *requiem* dolcissimo dell'arpa che, sublimando l'immagine mitopoietica del suonatore-bonzo Mizushima nel corpo martoriato di Jan, sembra ricomporre i «segni fatti musica» della scrittura pasoliniana dentro il margine di una dizione sacrificale estrema, che ancora oggi – a più di trent'anni dalla morte dello scrittore – fa risuonare l'eco della verità inviolabile dell'arte.

MARIA RIZZARELLI

UNA MEMORIA DEL MONDO «SENZA COLORI».
L'ORFEO COSMICOMICO DI CALVINO

*Nec procul abfuerat telluris margine summae:
hic, ne deficeret, metuens avidusque vivendi flexit
amans oculos: et protinus illa relapsa est
brachiaque intendens predique et prendere
certans nil nisi cedentes infelix adripit auras.*

OVIDIO

*Forse un mattino andando in un'aria di vetro
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.*

E. MONTALE

Il 24 dicembre del 1967 sulle pagine del «Corriere della Sera» Calvino risponde così ad Anna Maria Ortese, che in una lettera indirizzata a lui su quello stesso quotidiano lamenta fastidio, ansia e sgomento per le esplorazioni planetarie e i lanci spaziali posti all'attenzione dalla cronaca:

Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere *di più* nella luna, vuole che la luna dica *di più*¹.

La scrittrice “lunare” (avrebbe potuto certamente rientrare entro questa categoria tanto amata da Calvino, se soltanto egli avesse fatto

¹ I. Calvino, *Il rapporto con la luna*, risposta pubblicata sul «Corriere della Sera» il 24 dicembre 1967, insieme alla lettera della Ortese nella rubrica «Filo diretto», con il titolo *Occhi al cielo*, poi compresa in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, I, pp. 227-228. Una trascrizione del dattiloscritto della risposta alla Ortese comprendente alcune righe emendate nella versione pubblicata sul quotidiano si legge in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2000, pp. 975-976.

in tempo a leggere *Corpo celeste*) si mostra preoccupata che la cinica e spregiudicata invasione del cielo lo trasformi, in breve tempo, in uno «spazio edilizio» e lo privi di quell'aura poetica che ha il potere di restituire alla contemplazione un senso di «ordine», di «beltà» e un «interiore equilibrio». Calvino risponde alla Ortese accusandola di scegliere un'immagine convenzionale, consolatoria e un po' ingenua del cielo stellato («guardare il cielo stellato per consolarci delle brutture terrestri?»), mentre esso ha rappresentato da sempre per l'umanità un orizzonte di mistero da disvelare, un limite conoscitivo da oltrepassare per costruire «un rapporto tra noi e l'universo extraumano»². La poesia come l'astrofisica, le fantasie lunari come le teorie cosmologiche nascono dall'unico desiderio di conoscenza, dalla comune attrazione per un oggetto di cui si vuol sapere *di più*. Questa non vuol essere però un'apologia delle «magnifiche sorti cosmonautiche dell'umanità», semmai l'affermazione che comunque non si possa prescindere dalle nuove immagini provenienti dalle conquiste operate dal progresso scientifico e tecnologico e che esse impongono un ripensamento dell'oggetto poetico. Dunque «chi ama davvero la luna [...] vuol vedere *di più*».

In quest'ottica la scienza e il mito occupano per Calvino due regioni confinanti e non inconciliabili e contraddittorie³; e d'altronde dall'interesse e dalla curiosa incursione in questi territori hanno già preso forma due delle raccolte che compongono l'universo cosmomico (*Le Cosmicomiche*, 1965 e *Ti con zero*, 1967). Le altre vedranno

² *Ibidem*.

³ Per farsi un'idea delle letture scientifiche di Calvino si possono leggere i saggi raccolti appunto nella sezione *Immagini e teorie. Letture di scienza e antropologia* (in *Saggi*, cit., II, pp. 2009-2091), che mostrano l'interesse e l'appassionata curiosità dello scrittore per i territori di confine fra i saperi. Per un'analisi dei rapporti fra Calvino e le scienze cfr., per esempio, P. Antonello, *L'entropia del cristallo. Le scienze di Italo Calvino* e M. Rizzante, *Calvino e la luna*, entrambi i saggi sono compresi in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti, «Riga», 9, Marcos y Marcos, Milano, 1995, pp. 209-227 e 293-303; M. Bresciani Califano, *Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino*, Firenze, Le Lettere, 1993. Riguardo invece al versante del mito, la bibliografia calviniana è ancor più copiosa, si rimanda pertanto a titolo esemplificativo alla voce *Mito* della monografia di Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 178-183 e al capitolo dedicato da Roberto Dedier alle *Cosmicomiche* nel suo studio *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 77-117.

la luce nel corso dei decenni successivi, fino a giungere all'ultimo volume che raccoglie *Cosmicomiche vecchie e nuove*, pubblicato un anno prima della morte dello scrittore.

All'interno di questo vasto e complesso universo narrativo, generato da interessi e curiosità appartenenti ai campi del sapere apparentemente più lontani⁴, teorie cosmologiche e cosmogoniche danno vita a immagini e fantasmagorie mitologiche che disegnano uno spazio planetario colto nel momento della sua trasformazione, un tempo preistorico sospeso per un attimo fra un 'prima' e un 'poi' lungo la retta di un destino irreversibile. Uno dei modelli di questa scrittura metamorfica è indubbiamente rappresentato dal poema ovidiano, fra le cui pagine si celebra la «contiguità tra tutte le figure e forme dell'esistente» minerale, vegetale, animale e la cui grandezza «mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi»⁵. Ma le metamorfosi dell'universo calviniano mostrano la presenza di altri filtri che si frappongono fra le sue pagine e quelle del poeta latino, dallo scrittore considerato esempio emblematico di leggerezza – filtri che in parte danno ragione del perché il mondo cosmicomico risulti invece dominato dal trionfo della discontinuità e della frammentazione. Ovidio viene, ad esempio, riletto all'interno delle vertiginose e illusionistiche prospettive di Escher, dove le metamorfosi conservano, anche grazie all'inconfutabilità dell'immagine, la drammaticità della trasformazione ormai compiuta e al tempo stesso l'abbandono di forme ormai scartate⁶. Attraverso le paradossali architetture dell'*Autre monde*, che non a caso Calvino sceglie come copertina delle prime cosmico-

⁴ «Le *Cosmicomiche* hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i *comics* di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville» (I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, «Il Caffè», XII, 4, novembre 1964, ora riportato in *Note e notizie sui testi* a cura di M. Barengi, B. Falcetto e C. Milanini, in *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori (I Meridiani), ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, II, p. 1470).

⁵ I. Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*, già in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, con il titolo *Gli indistinti confini*, poi in *Perché leggere i classici*, a cura di E. Calvino, Milano, Mondadori, 1991, ora in *Saggi*, cit., I, p. 905.

⁶ L'influenza di Escher nell'opera di Calvino è stata messa in evidenza da Franco Ricci nel suo *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2001, pp. 218-219.

miche, una figura anfibologica, un uccello col volto vagamente umano, che conserva la memoria corporea di un'era ormai conclusa, posto sulla soglia di un edificio sospeso nello spazio, sembra adombrare la fisionomia della voce narrante, gli sfuggenti lineamenti di Qfwfq in procinto di attraversare uno degli archi raffigurati e intraprendere la strada senza ritorno del racconto delle sue metamorfosi.

Fra le maglie intertestuali che si intravedono nella struttura stratificata e contorta di questo mondo fantascientifico un posto di rilievo sembra occupato dal mito di Orfeo. Del racconto ovidiano Calvino ci offre fra le sue cosmicomiche una duplice e differente riscrittura con *Senza colori*, già compreso nella prima raccolta, e con *Il cielo di pietra* pubblicato per la prima volta nel volume *La memoria del mondo* (1968). Anche lui, inserendosi nella vasta schiera degli scrittori novecenteschi che hanno fatto la fortuna della tradizione orfica moderna, da Cocteau a Pavese a Bufalino, pretende di fornirci la sua versione dei fatti e di dirci «è andata così»⁷... E per ben due volte, anzi quasi tre – come si vedrà più avanti. Ma procediamo con ordine.

In *Senza colori* Calvino racconta la storia degli antenati di Orfeo ed Euridice, *alias* Qfwfq e Ayl, due creature sospese sull'orlo di una trasformazione cosmica che dà luogo alla formazione dell'atmosfera. Come spesso accade fra le pagine di questo sottogenere di racconto tutto calviniano, il «mito delle origini», il mutamento irrevocabile e radicale dell'universo viene tratteggiato attraverso uno schema abbastanza semplice: il passaggio da uno stato A ad uno stato B, insieme alle conseguenze e ai cambiamenti che questo comporta.

Il cappelletto scientifico che introduce la narrazione riassume la teoria scientifica da cui nasce e si sprigiona la fantasia diegetica: prima che sulla Terra si formasse l'atmosfera i raggi solari giungevano senza alcun filtro, privi di variazioni cromatiche e la superficie del nostro pianeta doveva apparire così come oggi appare quella della Luna. La «querula» voce di Qfwfq fa precedere il racconto della sua

⁷ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1993, p. 77. Cfr. anche J. Cocteau, *Orfeo*, tr. it di M. Zini, Torino, Einaudi, 1963 e G. Bufalino, *Il ritorno di Euridice*, in *L'uomo invaso e altre invenzioni*, Milano, Bompiani, 1986. Per l'influenza esercitata su Calvino da Roland Barthes e Maurice Blanchot in funzione di una lettura metaletteraria del mito di Orfeo cfr. C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 110-111. Una puntuale e interessante analisi dei riferimenti intertestuali relativi alla riscrittura cosmicomica del mito orfico si trova in A. Cannas, *Euridice vista da Italo Calvino*, in *Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle varianti del mito*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 49-82.

avventura con Ayl dalla descrizione di questo paesaggio della tarda «era ultravioletta», in cui si mescolano un'ironia scanzonata e allegra e la precisione icastica del segno, ora teso a restituirci con forza l'equivalenza verbale dell'immagine fantastica ora quasi abbandonato alla commozione del lirico dispiegarsi di un firmamento preistorico.

Un po' monotono, – confermò Qfwfq – però riposante. Andavo per miglia e miglia velocissimo come si va quando non c'è aria di mezzo, e non vedevo che grigio su grigio. Niente contrasti netti: il bianco proprio bianco, se c'era, era nel centro del sole e non si poteva neppure avvicinarli lo sguardo; di nero proprio nero non c'era neanche il buio della notte, dato il gran numero di stelle sempre in vista. Mi si aprivano orizzonti non interrotti dalle catene montuose che accennavano appena a spuntare, grige, intorno a grige pianure di pietra; e per quanto attraversassi continenti e continenti non arrivavo mai a una riva, perché oceani e laghi e fiumi giacevano chissadove sottoterra. [...] La mancanza dell'atmosfera si faceva sentire in molti modi [...] il silenzio: avevi un bel gridare! Senz'aria che vibrasse, eravamo tutti muti e sordi. E la temperatura? Non c'era niente attorno che conservasse il calore del Sole [...]. Tra tante cose indispensabili che ci mancavano, capirete che l'assenza dei colori era il problema minore⁸.

Attraverso i ricordi del protagonista prende corpo un paesaggio 'lunare' in cui la caratteristica indistinzione di quello stadio evolutivo si estende dalla sfera visiva, dominata da un grigio assoluto, alle altre sfere sensoriali: il deserto terrestre che prelude alla comparsa del «volto multicolore» del nostro pianeta appare non soltanto privo di variazioni cromatiche, ma anche pervaso da una totale assenza di suono e di peso corporeo. Sullo sfondo di questo paesaggio in procinto ormai di scomparire Qfwfq incontra Ayl. Sulle prime egli nota soltanto «un lampo incolore correre veloce, scomparire e riapparire più in là» e in men che non si dica si trova a correre «innamorato inseguendo gli occhi»⁹ della sua Euridice.

Nell'universo dell'era ultravioletta, impregnato da una nebbia grigia ed indifferenziata, Qfwfq è costretto a rinnovare e a ripetere diverse volte l'esperienza della perdita toccata in sorte ad Orfeo; la situazione di indistinzione visiva in cui sono immersi i corpi nello spazio cosmicomico crea di continuo nel protagonista maschile la

⁸ I. Calvino, *Senza colori*, in «Il Giornale», 11 aprile 1965, poi confluito in *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965, ora in *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 124.

⁹ *Ivi*, p. 125.

sensazione di aver perduto la sua Ayl, ragion per cui egli va alla ricerca di ogni traccia di distinzione, crede così di poter appropriarsi saldamente della bellezza della sua amata, ma presto scopre che a lei appartiene un'idea opposta di bellezza. Ayl rappresenta proprio l'estrema espressione dello splendore di un'epoca che ormai volge al termine e nel suo approssimarsi alla fine offre al mondo i suoi frutti più splendidi¹⁰.

All'interno di una conversazione in cui le 'condizioni atmosferiche' determinano la scelta di un codice comunicativo oggettuale e di una semantica ridotta alla referenzialità dualistica della presenza/assenza di luce e distinzione, appare chiaro sin da subito la divaricazione esistente fra le inclinazioni dei due innamorati:

- Pietre là mica uguale. Neh che è bello, – dissi.
- No, rispose e voltò lo sguardo.
- Pietre là neh che è bello, – insistetti, indicando il grigio lucente delle pietre.
- No -. Si rifiutava di guardare.
- A te, io, pietre là! – le offersi.
- No, pietre qua! – rispose Ayl e afferrò una manciata di quelle opache. Ma io ero già corso avanti¹¹.

Il muto dialogo amoroso fra Qfwfq e Ayl e la loro tragica vicenda erotica, che ripercorre le tappe dell'archetipo orfico, non fanno altro che sancire ciò che è già iscritto nei loro destini, separati *ab initio* dall'appartenenza dei due esseri a due ordini spazio-temporali differenti e inconciliabili.

Cercavo tutto quello che si distaccasse in qualche modo dall'uniforme superficie del mondo, tutto quel che marcasse una screziatura, una macchia. Ma dovetti presto rendermi conto che Ayl e io avevamo gusti differenti, se non addirittura opposti: io cercavo un mondo diverso al di là della patina scialba che imprigionava le cose, e ne spiavo ogni segno, ogni spiraglio [...]; invece Ayl era un'abitante felice del silenzio che regna là dove ogni vibrazione è esclusa; per lei tutto quel che accennava a rompere un'assoluta neutralità visiva

¹⁰ «Giaceva incolore, vinta dal sonno, sulla sabbia incolore. Mi sedetti vicino. Era la stagione – ora lo so – in cui l'era ultravioletta volgeva al termine, per il nostro pianeta; un modo d'essere che stava per finire dispiegava il suo estremo culmine di bellezza. Nulla mai di così bello aveva corso la terra, come l'essere che avevo sotto gli occhi» (*ivi*, p. 126).

¹¹ *Ivi*, p. 127.

era una stonatura stridente; per lei là dove il grigio aveva spento ogni sia pur remoto modo d'essere qualcos'altro che grigio, solo la cominciava la bellezza¹².

La riconduzione delle opposte inclinazioni caratteriali dei due protagonisti a diversi gusti e predisposizioni percettive, l'insistenza e la ripetizione di segmenti verbali legati al contesto visivo, la continua variazione di immagini legate al tema dello sguardo amplificano e sottolineano la valenza semantica del «mitologema» fondante attorno a cui ruota la vicenda di Orfeo ed Euridice¹³ e sembrano svelare l'interesse calviniano al mito, suggerendo un percorso di lettura di questa cosmicomica come di un'ennesima riflessione dello scrittore sulle modalità della visione¹⁴. A confermare tale pista ermeneutica concorrono ancora altri indizi che pur mettendo in campo differenti strategie retoriche invitano a posare lo sguardo sull'originalità calviniana nell'interpretazione dell'enigmatico «voltafaccia» di Orfeo (prendiamo in prestito da Bufalino questa straordinaria formula). E in questo senso può leggersi il parodico capovolgimento della situazione visiva di Qfwfq rispetto a quella dell'archetipo mitologico: se la luce del giorno, cancellando ogni traccia di distinzione, mette in dubbio la presenza di Ayl, il buio della notte restituisce la certezza della presenza. Come pure la reiterazione dell'esperienza della perdita che il nostro protagonista è condannato a vivere per ben due volte.

La scomparsa definitiva di Ayl è infatti anticipata dal fugace passaggio di un meteorite che per qualche istante lascia intravedere la differenziazione cromatica che il paesaggio terrestre è sul punto di assumere: Qfwfq si volge indietro «ansioso di vedere in quale nuovo modo risplendesse» la sua Euridice, lei si ritrae nel grigio indistinto, rifiutandosi di accogliere il doppio invito del suo amante a godere della nuova bellezza dell'universo e a lasciar godere lui del suo nuovo splendore («Ayl! Non spaventarti, Ayl! Mostrati e guarda!»)¹⁵. Se il mito di Orfeo può essere letto come la storia di una doppia perdita, riscriverlo significa forse raccontare la condanna alla ripetizione di

¹² *Ivi*, p. 128.

¹³ Per il valore archetipico di «mitologema» del divieto di volgere lo sguardo indietro cfr. H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, trad. it. di B. Argenton, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 219-220.

¹⁴ A proposito della semantica della visione nell'opera di Calvino cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

¹⁵ I. Calvino, *Senza colori*, cit., p. 129.

questa dolorosa esperienza. Qfwfq ritrova infatti Ayl, ma soltanto per prepararsi ad una dipartita più radicale e definitiva. La incontra in un giardino che gioca con le amiche con una palla di quarzo (somiglia qui più a Nausica che ad Euridice¹⁶, – ma forse le figure mitologiche si somigliano un po' tutte) e inizia a danzare con lei lanciandole quell'oggetto che man mano sembra acquistare peso e consistenza, in uno scenario rupestre in ebollizione, dove i sommovimenti tellurici drammatizzano e preannunciano il compiersi della tragica vicenda. Ayl scompare dentro una voragine della crosta terrestre proprio mentre il grido inarticolato di Qfwfq acquista un suono e un senso, e simultaneamente alla comparsa dei loro nomi segue la comparsa reale dei colori, come creati per magia dal gesto fatico della voce del protagonista:

- Ayl! Il mare è azzurro! [...]
- Che rosso è il sole, Ayl! Ayl!, che rosso! [...]
- Le stelle sono gialle! Ayl! Ayl!

Non la trovai né quella notte né durante i giorni e le notti che seguirono. Intorno il mondo sciorinava colori sempre nuovi, nuvole rosa s'addensavano in cumuli violetti che scaricavano fulmini dorati; dopo i temporali lunghi arcobaleni annunciavano le tinte che ancora non s'erano viste, in tutte le possibili combinazioni. [...] Era questo finalmente lo scenario degno della bellezza di Ayl; ma lei non c'era¹⁷.

Il dolore della perdita di Ayl ha come controparte l'entusiasmo per la scoperta dell'inedito volto multicolore della terra, e ciò che sembra tormentare maggiormente Qfwfq è, in fondo, soltanto l'impossibilità di immaginare il nuovo aspetto che la sua amata avrebbe adesso ai suoi occhi.

Dopo aver percorso in lungo e in largo la superficie del pianeta il nostro eroe si decide a compiere la sua catabasi così, approfittando del primo terremoto che gli capita a tiro, si lancia «in una voragine, giù giù dentro le viscere della terra»¹⁸. Nell'Ade cosmicomico Qfwfq non trova nessun dio da convincere, Ayl è padrona del suo destino e l'Orfeo calviniano riesce a persuaderla soltanto con la menzogna, assicurandole che il mutamento cromatico a cui si è sottratta è stato fuggevole e che può ora tranquillamente tornare alla vita in superficie. Lui è impaziente di rivederla, ma lei detta le condizioni della

¹⁶ Cfr. A. Cannas, *Euridice vista da Italo Calvino*, cit., p. 50.

¹⁷ I. Calvino, *Senza colori*, cit., p. 131.

¹⁸ *Ivi*, p. 132.

risalita e al tempo stesso della visione: «Mi rivedrai solo come piace a me. Va' avanti e non voltarti»¹⁹.

Quindi ecco il culmine della vicenda orfica raccontato dalla voce chioccia di Qfwfq:

Sentivo alle mie spalle il passo leggero di Ayl. Ancora un terremoto ed eravamo fuori. Correvo tra gradini di basalto e di granito che si sfogliavano come pagine d'un libro: già si squarciava in fondo la breccia che ci avrebbe ricondotto all'aria aperta, già appariva fuori dello spiraglio la crosta della Terra soleggiata e verde, già la luce si faceva largo per venirci incontro. Ecco: ora avrei visto accendersi i colori anche sul viso di Ayl... Mi voltai a guardarla.

Udii il grido di lei che si ritraeva verso il buio, i miei occhi ancora abbagliati dalla luce di prima non distinguevano nulla, poi il tuono del terremoto sovrastò tutto, e una parete di roccia s'innalzò di colpo, verticale, separandoci²⁰.

Anche l'Orfeo di Calvino ripercorre le tappe del mito ovidiano: il cammino irto e buio («carpitur adclivis per muta silentia trames, arduus, obscurus, caligine densus opaca»); la consapevolezza di essere ormai a un passo dalla fine del percorso e di essere giunto alla sommità della salita («nec procul abfuerat telluris margine summae»); il pensiero di avere ormai fra le braccia la dolce sposa e infine il voltaccia («metuens avidusque vivendi flexit amans oculos») e la caduta di lei nel gorgo delle viscere della Terra («protinus illa relapsa est»). Ma la flebile voce di Euridice che dice il suo ultimo addio ad Orfeo si trasforma, nell'universo cosmicomico, in un grido che annuncia l'irrevocabilità del destino, così come la pietrificazione metaforica attribuita all'eroe ovidiano attraverso l'evocazione del mito di Cerbero e di Oleno e Letea²¹ si traduce in Calvino in una drammatizzazione paesaggistica, che proietta nell'ambiente esterno, attraverso la metamorfosi orogenetica, il drastico e insanabile distacco fra i due amanti:

¹⁹ *Ivi*, p. 133.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ «Non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheos, / quam tria qui timidus, medio portante catenas, / colla canis vidit; quem no pavor ante reliquit, / quam natura prior, saxo per corpus obtorto; / quiquq in se crimen traxit voluitque videri / Olenos esse nocens, tuque, o confisa figurae, / infelix Lethaea, tuae, iunctissima quondam / pectora, nunc lapides, quos umida sustinet Ide» (Ovidio, *Metamorfosi*, in *Opere*, ed. con testo a fronte, trad. it. di G. Padano, Torino, Einaudi, 2000, II, p. 432).

– Ayl! Dove sei? Cerca di passare da questa parte, presto, prima che la roccia si assesti! – E correvo lungo la parete cercando un varco, ma la superficie liscia e grigia s'estendeva compatta, senza una fessura.

Un'enorme catena di montagne s'era formata in quel punto. Mentre io ero stato proiettato fuori, all'aperto, Ayl era rimasta dietro la parete di roccia, chiusa nelle viscere della Terra.

– Ayl! Dove sei, Ayl? Perché non sei di qua? – e giravo lo sguardo sul paesaggio che s'allargava ai miei piedi. Allora, a un tratto, [...] tutto m'apparve così insulso, così banale, così falso, così in contrasto con la persona di Ayl, con il mondo di Ayl, con l'idea di bellezza di Ayl, che compresi come il suo posto non avrebbe mai più potuto essere *di qua*. E mi resi conto con dolore e spavento che io ero rimasto *di qua*, [...] e che il mondo perfetto di Ayl era perduto per sempre, [...] e non restava più nulla che potesse ricordarmelo nemmeno di lontano, nulla se non quella fredda parete di pietra grigia²².

Fra le scene della teatralizzazione dell'acme della tragedia orfica, nel divergere del racconto cosmicomico dalla fonte classica, si scorge l'eco di un altro accordo intertestuale, che sembra contare non poco nel contesto delle riflessioni calviniane legate alla riscrittura di questo mito. L'invito che la voce del protagonista grida ad Ayl, incitandola a trovare un varco nella roccia che sta decretando la definitiva separazione dei loro universi, è forse il frutto di una reminiscenza montaliana del componimento posto *In limine* agli *Ossi di seppia*:

Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, – ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...²³

Il «varco» montaliano (la «maglia rotta nella rete», «l'anello che non tiene», il «miracolo»)²⁴ domina l'immaginario lirico del «poeta

²² I. Calvino, *Senza colori*, cit., pp. 133-134.

²³ E. Montale, *In limine*, in *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925, ora in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1984, p. 8.

²⁴ Il «varco» è parola chiave dell'universo poetico montaliano, esso segna dentro le maglie dell'opera in versi l'apertura ad un orizzonte Altro, ad una seppur fugace rottura dell'ordine deteterministico in cui è immersa l'esistenza umana. Per le notazioni montaliane si rimanda agli studi di Giuseppe Savoca e in particolare a *Per la lingua di Montale*: atti dell'incontro di studi (Firenze, 26 novembre 1987) Firenze, Olschki, 1989 e *Parole di Ungaretti e Montale*, Roma, Bonacci, 1993.

dell'esattezza»²⁵ e della leggerezza, che guarda caso Calvino ricorda proprio accanto a Ovidio nella prima delle *Lezioni americane*²⁶, è un'immagine evocata ed invocata di continuo all'interno dell'universo cosmicomico, sfogliando le cui pagine si scopre sempre più insistente la consonanza con l'autore conterraneo.

Nelle vecchie *Cosmicomiche* l'immagine del varco appare strettamente connessa al destino di separazione e di distanza che interessa la sfera maschile e femminile, così che gli «interstizi fra Terra e Luna» che avvicinano e poi separano i due corpi celesti ne *La distanza della Luna*, o la «crepa» sottile che si schiude nel «guscio poroso» della superficie terrestre in *Sul far del giorno*, o ancora il «passaggio nella catena di monti» che apre la strada ad una pianura ne *Lo zio acquatico*, si presentano come fantasmi di una congiunzione impossibile, richiamati soltanto per un istante per essere immediatamente cancellati dal racconto degli eventi che seguono. Ma sono ancora pur sempre immagini fisicamente concrete, mentre già in *Ti con zero* la figura del varco comincia a subire un processo di rarefazione e di astrazione: la prigione di If in cui sono rinchiusi l'Abate Faria e il Conte di Montecristo scopre dietro all'imponenza delle proprie mura, dentro ai dedali dei propri cunicoli, la sua natura tutta mentale²⁷. E seguendo ancora per qualche tratto questo percorso sotterraneo di varchi calviniani sino alle ultime *Cosmicomiche* si giunge infine alle brecce che si aprono nell'abisso dell'eterno presente della storia nelle *Conchiglie e il tempo* e che lasciano intravedere il terribile fantasma del vuoto e del non essere nel *Niente e il poco*.

Entrai in una fase in cui soltanto gli spiragli di vuoto, le assenze, i silenzi, le lacune, i nessi mancanti, le smagliature nel tessuto del

²⁵ I. Calvino, *Lo scoglio di Montale*, già in «la Repubblica», 15 settembre 1981, con il titolo, *Le parole nate nella Bufera*, poi in *Perché leggere i classici*, ora in *Saggi*, I, cit., p. 1191.

²⁶ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, ora in *Saggi*, I, cit., pp. 634-635. Per contro Montale era stato uno dei primi recensori delle *Cosmicomiche*, pronto subito a notare quel senso «fantascientifico alla rovescia, proiettato cioè verso il più oscuro passato e non verso le conquiste della scienza futura» che anima i racconti di Calvino (E. Montale, *È fantascientifico ma alla rovescia*, in «Corriere della Sera», 5 dicembre 1965, ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1998, II, p. 2761).

²⁷ Cfr. I. Calvino, *Il conte di Montecristo*, in *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967, ora in *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 344-356.

tempo mi parevano racchiudere un senso e un valore. Spiavo attraverso quelle brecce il grande regno del non essere, vi riconoscevo l'unica mia vera patria, che rimpiangevo d'aver tradito in un temporaneo obnubilamento della coscienza e che Nugkta m'aveva fatto ritrovare. Sì, ritrovare: perché insieme alla mia ispiratrice mi sarei infiltrato in questi sottili cunicoli di vuoto che attraversavano la compattezza dell'universo; insieme avremmo raggiunto l'annullamento d'ogni dimensione, d'ogni durata, d'ogni sostanza, d'ogni forma²⁸.

Nugkta, l'ultimo fantasma femminile dell'universo cosmicomico, ha come la donna montaliana il potere di mostrare il varco che mette in relazione, anche se per brevi illuminazioni, l'universo della natura e quello umano, separati da un'insanabile scissione e da un'antinomica dimensione temporale (circolare ed eterno l'ordine della natura, lineare e contingente quello dell'uomo) e lascia intravedere pertanto un'importante funzione salvifica. E le figure femminili di questi racconti, rivelando una stretta parentela con quelle del poeta ligure, ci mostrano la radice storica di questa natura escatologica. Ayl non è altro che una dei volti della donna cosmicomica che resta intrappolata dentro la scorza di uno stadio evolutivo antecedente a quello dell'oggi di Qfwfq, rinchiusa fra le viscere di un passato perduto per sempre e per sempre rimpianto²⁹.

Ma lasciamo ancora per un attimo che l'eco della voce di Montale rischiari il percorso ermeneutico tracciato nelle pagine di *Senza colori* e interrogiamoci sul segmento più enigmatico della vicenda di Orfeo, ovvero quel voltafaccia da cui parte e a cui tenta di dare una risposta tutta la tradizione di varianti e riscritture del mito.

Il 12 ottobre 1976 Calvino 'festeggia' sul «Corriere della Sera» gli ottant'anni del suo amato poeta con un commento a *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, dove Montale racconta il compiersi di un «miracolo» visivo, l'eccezionale esperienza percettiva del «nulla», attuata mediante il rivolgersi dello sguardo; un *flectere oculos*, un

²⁸ I. Calvino, *Il niente e il poco*, già in «la Repubblica», 2-3 settembre 1984, poi in *Cosmicomiche vecchie e nuove*, Milano, Garzanti, 1984, ora in *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1265. Una puntuale analisi di questa cosmicomica e dell'ossessiva riflessione dell'ultimo Calvino legata all'immagine del vuoto si trova alla voce *Implosione* dell'ipertesto di Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, cit., pp. 137-143.

²⁹ Cfr. P. Antonello, *L'entropia del cristallo*, cit., p. 214: «Il progredire consta sempre di una perdita, raffigurata da una donna che fugge in direzione opposta, o dall'altra metà di sé, da una possibilità della vita lasciata ineluttabilmente alle spalle (*Lo zio acquatico*, *Il cielo di pietra*, *Senza colori*)».

voltafaccia³⁰ che determina la momentanea inversione dell'ordine consueto del piano della visione:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; e io me ne andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto³¹.

Calvino individua il nucleo centrale della poesia nell'affermazione che «il «vuoto» e il «nulla» sono «alle mie spalle», «dietro di me»»; l'originalità del componimento sta nel fatto che l'immagine tutta montaliana del «miracolo» si rivela qui come «una esperienza definibile», come una conoscenza anche se effimera della «irrealtà del mondo»³². La rilettura di *Forse un mattino* mette in moto nella mente dello scrittore una serie di divagazione e di riflessioni riguardanti la percezione visiva, che ci riporteranno alla cosmicomica da cui siamo partiti.

Il presupposto dell'epifania a cui assiste l'io montaliano, collocandosi nella schiera opposta dei suoi simili, «gli uomini che non si voltano», è un modello conoscitivo basato sulla «bipartizione dello spazio che ci circonda in un campo visuale davanti ai nostri occhi e un campo invisibile alle nostre spalle»³³. Nell'universo percettivo umano, seguendo una logica berkeleyana (*essere est percipi*), l'essere si colloca nel mondo antistante, nel campo della visione investigabile attraverso gli occhi; invece ciò che sfugge alla verifica visiva, il mondo

³⁰ Calvino stesso autorizza questa facile identificazione del lemma montaliano «rivolgendomi», che spesso – egli confessa – nella sua recita mnemonica dell'*Osso* si confonde e si traduce in un «voltandomi» o ancor meglio in un «girandomi» (cfr. I. Calvino, *Eugenio Montale*, «*Forse un mattino andando*», già in «Corriere della Sera», 12 ottobre 1976, con il titolo *Una sua poesia commentata da IC*, poi compreso in AA.VV., *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, ora in *Saggi*, I, cit., 1181.

³¹ E. Montale, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, in *Ossi di seppia*, ora in *Tutte le poesie*, cit., p. 42.

³² I. Calvino, *Eugenio Montale*, «*Forse un mattino andando*», cit., pp. 1182-1184.

³³ *Ivi*, p. 1184.

retrostante, si configura come il «regno del non essere», del nulla, del vuoto. L'esperienza dell'uomo che si volta è quella di colui che riesce ad infrangere questo sistema relativamente stabile di certezze, e a guardare in faccia il nulla.

A questo punto Calvino continuando a seguire l'irradiarsi delle sue divagazioni innescate da *Forse un mattino* mette in campo un'altra immagine tratta in questo caso dalla *Zoologia fantastica* di Borges: l'immagine dell'*hide-behind*, l'animale invisibile che deve il suo potere alla velocità con cui riesce sempre a spostarsi dietro l'osservatore umano e ad occupare perennemente il campo della visione retrostante.

Potremmo dire che l'uomo di Montale è quello che è riuscito a voltarsi e a vedere com'è fatto lo *hide-behind*: ed è più spaventoso di qualsiasi animale, è il nulla³⁴.

Ma tutta l'argomentazione regge – conclude Calvino – situando il discorso in un momento storico antecedente ad una «fondamentale rivoluzione antropologica del nostro secolo» ovvero l'invenzione dello «specchietto retrovisore delle auto»³⁵. L'adozione di questo strumento ottico, che permette di «vedere *di più*» nell'oggetto-realtà, dovrebbe dare la certezza del mondo «alle mie spalle». Ma Calvino nota infine che anche se lo specchietto retrovisore rende possibile la coesistenza in un solo campo visivo dei due piani ottici contrapposti del dietro e del davanti, dato che montalianamente «l'inganno consueto» riguarda la visione quotidiana del mondo che abbiamo sotto gli occhi, anche questa innovazione tecnologica non cancellerebbe nell'uomo l'orrore del nulla, del vuoto e – aggiungiamo noi –, anche dentro ad uno scenario più evoluto di quello della preistoria cosmicomica, non avrebbe impedito ad Orfeo-Qfwfq la contemplazione del nulla, del vuoto e della perdita definitiva della sua Euridice-Ayl.

Come ha sottolineato giustamente Domenico Scarpa,

i racconti cosmicomici (tutti, dal 1963 al 1984) sono la parte della sua opera nella quale Calvino ha detto più cose sulle donne, con un amore lancinante e disperatamente maschile, cioè consapevole di

³⁴ *Ivi*, p. 1186.

³⁵ *Ibidem*. Una rielaborazione di questo saggio in chiave narrativa dà luogo ad una storia del signor Palomar rimasta inedita e intitolata appunto *Dietro il retrovisore* (in *Romanzi e racconti*, III, cit., pp. 1159- 1163). Un catalogo 'ragionato' degli specchi presenti nell'opera di Calvino si trova in M. Belpoliti, *Lo specchio lucido della mente*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 228-239.

un'invalicabile distanza, quella stessa distanza alla quale è intitolato il primo di essi. In Calvino la donna è appunto questa distanza, è l'immagine personificata del desiderio: *desiderio* ovvero, etimologicamente, *de-sidus*, lontananza e separazione da un *sidus*, cioè da una costellazione, da un *corpo celeste*³⁶.

Un corpo celeste femminile appartenente perciò all'ordine opposto a quello terrestre maschile, un corpo lunare figura di una arcaica congiunzione ormai infranta dall'irruzione del tempo storico. Qfwfq che si volta verso Ayl vede quindi ergersi fra i loro mondi una «fredda parete di pietra grigia» che decreta l'appartenenza definitiva della sua Euridice all'universo «senza colori» delle possibilità perdute nel passato e la sua irrevocabile collocazione nel cosmo in cinerama del presente: l'una nell'aldilà di ciò che non è più e «non avrebbe mai più potuto essere», l'altro nell'al *di qua* di ciò che è e che sarà da oggi in poi. La dicotomia fra sopra e sotto si proietta dalla dimensione verticale a quella orizzontale, si traduce dal piano spaziale a quello temporale mimando le tappe genetiche del passaggio dal non essere all'essere.

Il mito di Orfeo è la storia dell'inversione di un destino e al tempo stesso della sua ineluttabilità. Egli è al tempo stesso l'eroe che riesce a strappare alla morte la sua Euridice, a invertire il suo destino, ma è anche colui che è condannato a perderla per sempre. L'idea per cui una storia, un racconto è la scelta di uno degli infiniti destini possibili e lo scarto, il rifiuto di tutti gli altri, questa ossessione per le possibilità mancate è un motivo calviniano ricorrente, nelle *Cosmicomiche* e in tutto l'ultimo Calvino, quello che applica il calcolo combinatorio alla scrittura, quello che non vuole lasciare intentata nessuna strada narrativa³⁷. La scrittura d'altronde consente ciò che nella vita viene negato ovvero riscrivere la Storia, invertirne il cammino.

Così lo scrittore si rimette all'opera e ribaltando l'intreccio di *Senza colori* crea *Il cielo di pietra*, dove il vecchio Qfwfq nasconde stavolta il volto e la voce di Plutone (lo rivela esplicitamente nell'ulteriore riscrittura dell'*Altra Euridice*)³⁸, a cui è stata sottratta con

³⁶ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 100.

³⁷ Cfr. a tal proposito anche per le ulteriori implicazioni montaliane S. Perrella, *Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 145-146.

³⁸ Cfr. I. Calvino, *Il cielo di pietra*, in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Milano, Club degli Editori, 1968, ora in *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1216-1223 e *L'altra Euridice*, in «Gran Bazar», 10, settembre-ottobre, 1980, ora in *Romanzi e racconti*, III, cit., pp. 1177-1185. Per un'analisi delle varianti fra

l'inganno Rdix, Euridice appunto, dal trionfante rapitore Orpheos. Si tratta com'è evidente del capovolgimento della storia e della prospettiva della cosmicomica precedente, con l'aggiunta della contaminazione del mito di Orfeo e di quello di Proserpina³⁹, ma a ben guardare si ripropone anche qui un'identica esperienza di perdita e di separazione. Come a dire: anche nel mondo della scrittura, anche nel regno del mito e della fantascienza non si sfugge al proprio destino.

I luoghi di confine, i passaggi da uno stato terrestre all'altro, le davano una sottile vertigine. Sapevamo che la Terra è fatta di tetti sovrapposti, come involucri d'un cipollone immenso, e che ogni tetto rimandava a un tetto superiore, e tutti insieme preannunciavano il tetto estremo, là dove la Terra finisce d'essere Terra, dove tutto il dentro resta al di qua, e al di là c'è solo il fuori⁴⁰.

Attratta dai «luoghi di confine», dalla vertigine del vuoto Rdix-Euridice, pur intraprendendo la via opposta a quella di Ayl, pur lievitando verso la superficie terrestre, «là dove la Terra finisce d'essere Terra», non sfugge alla condanna di rimanere *altra*, irraggiungibile e perduta, incantevole immagine femminile e inequivocabile fantasma dell'alterità.

i due racconti si rimanda alle *Note e notizie sui testi*, ivi, pp. 1347-1348. Un attento esame delle due versioni calviniane del mito si trova in A. Cannas, *Euridice vista da Italo Calvino*, cit., pp. 52 e ss.

³⁹ Il legame fra i due miti si trova già attestato nella tradizione classica: cfr. M. Melotti, *Lo sguardo di Orfeo: l'amore, il viaggio, la morte*, in AA. VV., *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, a cura di G. Guidorizzi e M. Melotti, Roma, Carocci, 2004, pp. 86-99.

⁴⁰ I. Calvino, *Il cielo di pietra*, cit., p. 1218.

FRANCESCO ROMANO

IL COMMENTARIO NEOPLATONICO: FORME E FUNZIONI*

1. Premessa

L'argomento di questa lezione non riguarda – come si può intuire facilmente dal titolo – il “Commentario” come genere letterario (argomento che pure ha la sua legittima collocazione in settori di indagine storico-culturale molto vicini al nostro), bensì il “Commentario” come “scrittura filosofica”, che assieme a parecchie altre forme di espressione del pensiero ha costituito un importante vettore delle idee e del loro evolversi storico soprattutto in età postclassica, ellenistica e tardoantica. Anche il commentario filosofico ha, naturalmente, una sua storia, che tuttavia non è stata ancora sufficientemente scandagliata. Un punto di riferimento obbligato mi sembra quel celebre articolo di Geffcken¹, che dà un'idea abbastanza adeguata della nascita e della natura di quello che egli chiama appunto il “commentario scientifico”, per distinguerlo da altre forme di scrittura che hanno natura del tutto diversa, quali ad esempio quelle relative ad *Atti* ufficiali e protocollari usati fin dai tempi più antichi, oppure a *Memorie* di carattere non pubblico, tutte indicate nelle fonti con il termine “ὑπομνήματα”. All'articolo del Geffcken occorre però aggiungere alcuni studi più recenti, tra cui i più importanti sono, a mio avviso, uno di Dörrie², un altro di P. Hadot³, secondo cui il commentario costituisce una forma

* Questo contributo nasce come rielaborazione di una lezione tenuta all'Università di Roma La Sapienza il 2 maggio 1990, su invito del compianto collega Prof. Gabriele Giannantoni.

¹ Cf. J. Geffcken, “Zur Entstehung und zum Wesen des griechischen wissenschaftlichen Kommentars”, *Hermes* 67 (1932), pp. 397-412

² H. Dörrie, “Zur Methodik antiker Exegese”, *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft* 65 (1974), pp. 121-138

³ Cf. P. Hadot, *Exercices spirituels et Philosophie antique*, 2e éd., Paris 1987.

di ciò che egli definisce “esercizio spirituale” quale manifestazione tipica della filosofia ellenistica e tardoantica, la forma scolastica appunto, nonché alcune pagine di M. Untersteiner pubblicate postume da Livio Sichirollo⁴.

2. Nascita del commentario filosofico

Il commentario filosofico non ha una precisa data di nascita. Il Geffcken lo ritiene creazione dei Platonici⁵: secondo lui lo stesso Aristotele e i Peripatetici rivelano, in questo tipo di attività, di essere dei Platonici. È questa senza dubbio – a mio avviso – un'esagerazione, ma è un fatto che le prime forme di commentario filosofico, nel senso più tecnico del termine, sono legate storicamente alla tradizione platonica e precisamente al medioplatonismo (laddove si eccettuino alcuni commentari di età ellenistica, legati anch'essi a Platone, quali ad esempio i commentari – del resto non del tutto sicuri – di Crantore e di Posidonio sul *Timeo*)⁶. Di parere un po' diverso sembra il Donini⁷, il quale, pur valutando «tuttora importante per l'intera questione» il lavoro del Geffcken, sottolinea il legame che il commentario filosofico ha più con i Peripatetici che con i Platonici (naturalmente il Donini si riferisce soprattutto ai commentatori dei primi secoli e quindi ai cosiddetti “platonici di mezzo”, e in ciò ha ragione, se si tiene conto anche del fatto che egli considera a parte, rispetto al genere commentario filosofico, altri generi di scrittura, quali l'εἰσαγωγή, che pure rientra – a mio avviso – nel genere commentario, come testimoniano gli esempi neoplatonici). È certo, comunque, che il commentario filosofico diviene fondamentale forma di scrittura scientifica in età tardoantica ad opera soprattutto dei neoplatonici. Il termine ὑπόμνημα (quasi sempre al plurale: ὑπομνήματα), che la tradizione manoscritta ha consacrato per indicare questo genere filosofico, assume in effetti, in questa età, un senso del tutto diverso rispetto a quello che aveva avuto in età precedenti. Mi si permetta di fare qualche esempio.

⁴ Cf. M. Untersteiner, *Problemi di filologia filosofica*, Milano 1980, pp. 205-222 (quest'ultimo testo è da utilizzarsi con una certa cautela).

⁵ «Eine Schöpfung der Platoniker». Cf. J. Geffcken, *art. cit.*, p. 403.

⁶ Si vedano, per Crantore, Procl. *In Tim* I 76,2; 277,8, e per Posidonio, Sext. *Adv. Math.* VII 93, e Plut. *De an. procr. in Tim.* 1023b.

⁷ Cf. P. Donini, *Le scuole, l'anima, l'impero*, Torino 1982, pp. 63 sgg.

Plat. *Theaet.* 142d4 sgg.: [Euclide dice a Terpsione di non potere raccontare a memoria la conversazione avuta con Socrate a proposito di Teeteto: egli però ne ha scritto degli appunti]:

«*Terpsione*: E disse la verità, pare. Ma quali furono questi discorsi? Potresti riferirmeli?

Euclide: No, per Zeus, almeno non così a memoria. Tuttavia, appena tornato a casa, stesi degli appunti [ἀλλ' ἐγραψάμην μὲν τότ' εὐθὺς οἵκαδ' ἐλθὼν ὑπομνήματα], e in seguito, quando avevo tempo, via via che me ne ricordavo, li trascrivevo [ἀναμνησκόμενος ἔγραφον]. E ogni volta che andavo ad Atene, interrogavo Socrate sui punti che non ricordavo [ὃ μὲ ἐμемνήμην], e, tornato qui, correggevo, sicché ho quasi tutta la conversazione trascritta da me» (trad. Cambiano).

Diog. Laert. 1, 16,1 sgg.:

«I filosofi si distinguono in Dogmatici ed Efettici: Dogmatici quanti concepiscono la realtà intelligibile [ὥς καταληπτῶν: sarebbe meglio tradurre: *conoscibile*], Efettici quanti la definiscono inintelligibile [ἀκαταλήπτων: meglio: *inconoscibile*], e sospendono il giudizio. Alcuni di essi lasciarono scritti [ὑπομνήματα], altri non scrissero completamente nulla, come, secondo alcuni, Socrate, Stilpone etc [...]. Altri scrissero, ciascuno, un'opera: Melisso, Parmenide, Anassagora; molte Zenone, parecchie Senofane, parecchie Democrito, parecchie Aristotele [...]

Diog. Laert. 5, 32,1 sgg.:

«[Aristotele] nelle indagini naturalistiche superò di gran lunga tutti gli altri per la profonda dedizione alla ricerca delle cause, che egli cercava di spiegare anche di fenomeni di scarssissimo rilievo. Per questo compose non pochi libri in cui sono trattate questioni fisiche [φυσικῶν ὑπομνημάτων]» (trad. Gigante).

Diog. Laert. 8, 78,10 sgg.:

«Costui [*scil.* Epicarmo] ha lasciato memorie [ὑπομνήματα] in cui espone le sue indagini naturalistiche e la dottrina morale e tratta di medicina: e nella maggior parte delle sue memorie [ἐν τοῖς πλείστοις τῶν ὑπομνημάτων] ha composto acrostici, con i quali indica chiaramente essere lui l'autore delle opere [τὰ συγγράμματα]» (trad. Gigante).

Appare piuttosto chiaro che in questi luoghi di Diogene Laerzio, il quale adopera certamente un linguaggio aderente alla storia di cui

tratta, il termine ὑπομνήματα indica scritture filosofiche in senso generale. Il senso tecnico di ὑπομνήματα bisogna, dunque, cercarlo altrove, e precisamente in testi di età tardoellenistica e imperiale. Esaminiamo allora questo genere di scrittura filosofica sotto due diversi profili, e cioè sotto il profilo della sua forma e sotto quello della sua funzione.

3. Forme del Commentario

3.1. *Premessa*

Per forma del commentario intendo qui la sua configurazione o organizzazione interna, a prescindere da tutto ciò che lo rende necessario o utile ai fini per i quali è composto. In altri termini, per forma del commentario intendo la sua struttura, il suo σχῆμα formale, per cui esso si distingue e si identifica rispetto a qualsiasi altra forma di scrittura filosofica antica. Sotto questo profilo sembra lecito affermare che il commentario si caratterizza in funzione del suo costituirsi quale risultante del trattamento esegetico ed ermeneutico di un determinato testo filosofico già costituito per suo conto e da cui esso sostanzialmente dipende. Sotto questo profilo l'ὑπόμνημα differisce appunto dal σύγγραμμα (o πραγματεία), cioè dal "trattato" propriamente detto. Data questa sua natura di scrittura filosofica dipendente da altra scrittura filosofica, è facile arguire come il commentario – almeno quello dell'età di cui parliamo – rientri tra i prodotti dell'attività che si svolgeva all'interno di istituzioni di ordine più o meno scolastico. Esso rappresenta, dunque, il prodotto tipico della collaborazione tra un maestro e dei discepoli o, quanto meno, il prodotto di un'attività di pensiero esercitata e condizionata e – come vedremo – anche finalizzata all'attività della scuola. Sembra ci sia un'eccezione a tutto questo: i commentari di Simplicio, che sono stati compilati quando la Scuola di Atene aveva cessato di esistere (dopo il 529). Ma tale eccezione risulta oggi sempre più soltanto apparente, nella misura in cui si va facendo strada la convinzione che, dopo il brevissimo periodo di tempo in cui gli ultimi rappresentanti di quella Scuola soggiornarono alla corte persiana di Cosroe, nella fase di rientro verso la Grecia, si sia ricostituita una certa scuola ad opera di Simplicio e di altri e in essa siano nati appunto i commentari di Simplicio, che tanta importanza hanno oggi per la nostra conoscenza del neoplatonismo (e non solo del neoplatonismo). Rinvio per tutto ciò agli studi di M. Tardieu,

soprattutto al suo contributo presentato al *Colloque International* di Paris del 1985 su Simplicio⁸.

3.2. *Origine scolastica del commentario*

L'origine scolastica del commentario spiega anche la sua duplice forma di commentario elementare e di commentario approfondito, nascente il primo da un'attività di insegnamento riservata a discepoli di primo livello o di livello preparatorio o propedeutico [ἀκουσταί o γνώριμοι], il secondo da un'attività di insegnamento riservata a discepoli già avanzati negli studi [μαθηταί] o addirittura collaboratori del maestro. La precisa distinzione e differenziazione tra queste due categorie di discepoli e, di riflesso, la distinzione anche semantica tra ἀκουστής e μαθητής si possono vedere dalle parole con cui la *Souda* presenta Proclo:

Suda, s.v. Πρόκλος IV 210,5-6 Adler

Πρόκλος, ὁ Λύκιος, μαθητής Συριανοῦ, ἀκουστής δὲ καὶ Πλουτάρχου τοῦ Νεστορείου φιλοσόφου, καὶ αὐτὸς φιλόσοφος Πλατωνικός.

Proclo, infatti, fu discepolo (μαθητής), a tutti gli effetti (ne fu il successore), di Siriano, ma dopo essere stato uditore (ἀκουστής), e cioè dopo ricevuto la prima educazione filosofica dal maestro dello stesso Siriano, Plutarco di Atene⁹.

3.3. *Forma scolastica del commentario*

Ma vediamo ora in che cosa consisterebbe la forma scolastica del commentario. Anzitutto c'è da dire che esso è strutturato in lezioni o πράξεις. In realtà lo schema scolastico fondamentale si articolava in τμήματα o λήμματα [porzioni o frammenti del testo di riferimento dato all'inizio – almeno nella tradizione manoscritta – e spesso, quando era troppo lungo, secondo le prime e le ultime parole intercalate da un ἕως] e i λήμματα in πράξεις [lezioni, cioè, ovvero unità di-

⁸ M Tardieu, *Les calendriers en usage à Harrân d'après les sources arabes et le Commentaire de Simplicius à la Physique d'Aristote*, in *Simplicius. Sa vie, son oeuvre, sa survie. Actes du Colloque International de Paris* (28 Sept.-1er Oct. 1985), éd. I. Hadot, Berlin/New York 1987, pp. 40 sgg.

⁹ Cf. Plutarco di Atene, Fr. 10 (= D.P. Taormina, *Plutarco di Atene. L'Uno, l'Anima, le Forme*, Catania 1989, p. 113).

dattiche autonome e collegate le une alle altre nell'economia del commentario]. Le lezioni erano a loro volta articolate in λέξεις [semplici espressioni scelte tra le più significative del *lemma*, in modo da costituire l'ossatura della *praxis*]. Per maggiori dettagli formali e storici sulla forma scolastica del commentario, rinvio a due saggi importanti e ancora insuperati, precisamente quello di M. Richard e l'altro di A.J. Festugière¹⁰.

Una tale strutturazione dipendeva, come è facile immaginare, dalla natura oggettiva del testo commentato e quindi rifletteva la "continuità" di un discorso esegetico ed ermeneutico più o meno aderente al modello di discorso oggettivamente presente nel testo di riferimento. È questo il commentario continuo (o cursorio), di cui spesso si parla come del modello di struttura più comune di tale tipo di scrittura filosofica. Ma la forma del commentario poteva essere anche di diversa struttura, cioè di struttura non continua, bensì tematica, dipendente cioè da un tema che il commentatore sceglieva tra quelli che egli analizzava nel testo di riferimento e che costituivano la struttura unificante dell'intero discorso. In tal modo il commentario diventava molto più soggettivo che oggettivo, nel senso che era governato più che dall'andamento del testo che si aveva sotto gli occhi, dalla posizione teoretica o dal punto di vista dottrinale del maestro che lo commentava. Naturalmente anche in questo caso influivano le discussioni e le opinioni dei discepoli collaboratori. E così, in relazione alla forma scolastica strutturata, come si è detto, in τμήματα, πράξεις e λέξεις, emergono altre forme di commentario legate, questa volta, soprattutto al contenuto, o – meglio – a specifici contenuti selezionati al di fuori della logica che regolava l'economia del testo di riferimento. In altre parole, accanto alla forma scolastica è possibile reperire una forma teoretica, una forma scientifica e persino una forma storico-filosofica di commentario.

3.4. *Forma teoretica del commentario*

Per quanto concerne la forma teoretica, particolare attenzione meritano due tipi di scrittura filosofica che dalla tradizione sono state denominate rispettivamente ζητήματα e λύσεις. I primi, cioè gli ζητήματα o *quaestiones*, sono frutto di "domande" poste e discusse

¹⁰ Cf. M. Richard, "Ἀπὸ φωνῆς", *Byzantion* 20 (1950), pp. 191-222; A.J. Festugière, "Modes de composition des *Commentaires* de Proclus", *Museum Helveticum* 20 (1963), pp. 77-100.

durante il corso di lezioni sulla base di esigenze legate a particolari tematiche emergenti dallo studio dei testi scolastici, su cui del resto si andava costruendo il commentario generale del maestro. Esse sono quindi in stretto rapporto con la forma scolastica del commentario. Esempi classici di ζητήματα sono quelli di Plutarco di Cheronea e quelli di Alessandro di Afrodisia. Le λύσεις o *solutiones* sono, invece, le risposte o soluzioni degli ζητήματα, hanno cioè un carattere più teoretico in quanto rappresentano il punto di vista del maestro quale risultante della discussione fatta insieme con i discepoli¹¹. Inutile dire che queste forme scolastiche di commentario appartengono quasi tutte al commentario approfondito più che a quello elementare. Di norma le discussioni che stanno all'origine delle «questioni» e delle «soluzioni» si svolgono all'interno del ristretto gruppo dei discepoli-collaboratori, cioè nell'ambito della scuola più ristretta e qualificata (un po' come avveniva ai tempi dell'insegnamento orale di Platone, con le debite differenze di natura anche storiografica tra gli ἄγγραφα δόγματα platonici e queste forme di commentario scolastico di natura teoretico). Un esempio classico di forma teoretica di commentario "per problemi e soluzioni" è quello di Damascio che la tradizione manoscritta ha intitolato appunto Ἀπορίαι καὶ Λύσεις¹², e che molto probabilmente è nato alla corte di Cosroe al pari delle Λύσεις del suo collega Prisciano Lido, queste ultime dedicate esplicitamente al re persiano¹³.

Esempi di forma teoretica di commentario sono anche alcune parti di commentari che rappresentano come delle digressioni intorno a particolarissimi temi all'interno del quadro generale del commentario. Simplicio, ad esempio, nel suo *Commentario alla Fisica di Aristotele*¹⁴, tra *Phys* Δ 5 e Δ 6 intercala un interessante "Corollarium de loco", e tra *Phys* Δ 14 e E 1 intercala un altrettanto interessante "Corollarium de tempore". Si tratta, come si vede, di due importanti temi della *Fisica* aristotelica, che il neoplatonico intende approfondire teoreticamente pur nel corso di un commentario continuo che procede

¹¹ Cf. A. Gudemann, s.v. λύσεις, *RE* 13, 2511 sgg.

¹² Cf. Damascio, *Dubitaciones et solutiones*, ed. C.A. Ruelle, Paris 1889. ἀπορία (problema, difficoltà) ha il medesimo significato di ζήτημα (questione), dal momento che ogni questione altro non è che una domanda, oltretutto un problema che si pone sotto forma di domanda.

¹³ Cf. Prisciano Lido, *Solutiones ad Cosroem*, ed. I. Bywater, Berlin 1886 = *CAG Suppl. Aristot.* I 2.

per suo conto secondo lo schema dei τμήματα già descritto. Potrebbe anche trattarsi di piccoli trattati compilati a parte e che la tradizione manoscritta ha inserito più tardi. Ma quest'ultima ipotesi non sembra necessaria, data la natura scolastica entro cui si inquadra – come si è visto – il commentario teoretico.

Sulla stessa linea di nascita e sviluppo della forma teoretica del commentario filosofico tardoantico si incontra la forma scientifica [o teologica, per quanto riguarda il neoplatonismo], che rappresenta la forma meno sistematica di commentario teoretico. Si potrebbe dire, a tale proposito, che la forma scientifico-teologica del commentario filosofico costituisce il tipo di scrittura filosofica più propriamente neoplatonico, ovvero sia il tipo “assoluto” di scrittura filosofica dei neoplatonici. Essa presuppone, infatti, una conoscenza approfondita – dunque terminale del corso di studi – almeno di Aristotele e di Platone, ovvero dei loro scritti, la cui lettura e il cui studio erano canonici nelle scuole neoplatoniche, come è possibile dedurre da alcune fonti. Ad es. da Marino, che nel capitolo 13 della sua *Vita Procli* ci descrive dettagliatamente il *curriculum* del giovane Proclo nei seguenti termini: «Nell'arco, dunque, di quasi due interi anni, Proclo lesse sotto la guida di Siriano tutte le opere di Aristotele (πάσας τὰς Ἀριστοτέλους πραγματείας) la Logica, l'Etica, la Politica, la Fisica e, oltre a queste, la Scienza teologica (θεολογικὴν ἐπιστήμην) [cioè la Metafisica]. Ma una volta che lo ebbe sufficientemente caricato di dottrina aristotelica, come se fosse una iniziazione ai piccoli misteri, Siriano introdusse Proclo alla vera sacra dottrina di Platone [lett.: alla mistagogia di Platone], con ordine [cioè gradualmente, secondo il metodo pedagogico prestabilito] e non, come dice l'Oracolo, con un passo che va oltre il limite, e lo rese capace di contemplare in lui [scil. in Platone] i misteri veramente divini, con gli occhi puri dell'anima e con lo sguardo incontaminato dell'intelletto»¹⁵. Si osservi che in questo luogo gli scritti di Aristotele, oggetto del primo grado della formazione filosofica di Proclo, sono chiamati πραγματεῖαι, cioè “trattati”. Questo termine, infatti, ha un significato nettamente distinto da quello di ὑπομνήματα.

Sotto il profilo scientifico-teologico sono da ritenersi forme di commentario anche certe parti di trattati, ovvero di scritti non tecni-

¹⁴ Cf. Simplicio, *In Physica*, ed. H. Diels, Leipzig 1882-1895 = CAG IX-X.

¹⁵ Marino, *Vita Procli*, ed. F. Boissonade, Leipzig 1814 (v. anche l'ed. di R. Masullo, Napoli 1985).

camente commentari, nelle quali l'andamento del discorso appare governato essenzialmente da una presa di posizione su un testo classico di riferimento. Nel libro I della *Theologia Platonica* di Proclo, ad esempio, ai capitoli 14-27 si espone la teoria degli attributi divini mediante un esplicito commentario di larga parte dei luoghi platonici che riguardano tale tema. Altro esempio è il capitolo 4 del libro II della stessa opera procliana, dove il maestro neoplatonico confuta ampiamente e dettagliatamente la teoria del Primo Principio di Origene neoplatonico con lo strumento di un "commentario" di luoghi ricavati dalla *Repubblica*, dal *Sofista*, dal *Fedro* e dal *Parmenide*.

Un'ultima forma del commentario neoplatonico è – come si diceva – quella storico-filosofica. Si tratta, come si può immaginare, di una forma di scrittura filosofica destinata – sempre nell'ambito dell'attività scolastica – a tracciare non tanto, o non solo, le linee dottrinali (teoretiche o scientifiche) di un determinato testo platonico o aristotelico, quanto piuttosto un profilo più o meno dettagliato dello *status* della ricerca storiografica in un determinato settore. Lo scopo è quello di determinare il confine o lo spartiacque tra la propria interpretazione di un testo, o di una dottrina, e quella dei filosofi precedenti – quasi sempre altri commentatori –. Tale forma di commentario appartiene soprattutto ai commentari più tardivi. I rappresentanti più qualificati di commentari storico-filosofici sono Proclo e Simplicio, i quali perciò costituiscono – come tutti sanno – delle preziosissime fonti della storiografia sul pensiero antico.

Ma forse è giunto il momento di passare a vedere l'altro profilo del commentario, cioè quello della sua funzione.

4. Funzioni del commentario

4.1. Premessa

Dalle diverse forme di commentario filosofico tardoantico, che, come si è visto, si determinano e si qualificano sullo sfondo dell'attività scolastica che le supporta, è possibile ricavare le funzioni di cui è investito questo tipo di scrittura filosofica. La funzionalità del commentario, data la particolare importanza che esso assume in questa età quale tipo prevalente di attività filosofica¹⁶, appare alquanto diversi-

¹⁶ Cf. P. Hadot, "Théologies et mystiques de la Grèce hellénistique et de la fin de l'antiquité", *Annuaire de la 5e Section de l'École Pratique des Hautes Études*

ficata, e tuttavia classificabile come duplice funzione, pedagogica e speculativa. Quest'ultima risulta la più problematica, se teniamo conto del fatto che solo in epoca abbastanza recente si è abbandonato il canone storiografico che voleva privo di originalità e creatività il pensiero tardoantico – inclusa spesso la stessa filosofia del primo ellenismo –. Con la caduta della qualifica di “eclettismo”, attribuita per lungo tempo all'ellenismo e in genere al pensiero tardoantico, si è rivalutata questa fase della storia della filosofia antica nella sua specifica identità storico-filosofica e quindi nel suo ruolo e dignità di oggetto non secondario o accessorio dell'indagine storica contemporanea. Ma vediamo in che cosa consista anzitutto la funzione pedagogica del commentario filosofico e come essa si articoli.

4.2. *Funzione pedagogica*

Questa funzione nasce dalla stessa natura essenziale del commentario, e cioè dalla sua natura scolastica. Se è vero che il commentario costituisce – come si è visto – il prodotto tipico dell'attività di insegnamento dei filosofi tardoantichi (si tenga conto che anche le loro opere non tecnicamente qualificabili come commentari, i cosiddetti trattati o συγγράμματα ο πραγματεΐαι, sono frutto in qualche modo di tale attività di insegnamento), allora esso non può non avere come sua funzione primaria quella pedagogica. È difficile identificare tutta la varietà delle tecniche pratico-scolastiche di tale funzione, intendo dire tutte le forme concrete e storicamente determinate dell'uso strumentale che si è fatto del commentario filosofico nella pratica didattica delle scuole filosofiche tardoantiche. È tuttavia possibile, a mio avviso, indicarne alcune tra le più significative.

4.2.1. *Funzione logico-dialettica*

Anzitutto la funzione logico-dialettica, in secondo luogo quella retorico-letteraria, che è ad essa connessa. L'insegnamento filosofico comportava – almeno nella concezione pedagogica dei neoplatonici – una fase di addestramento all'esercizio dialettico (inteso quest'ultimo termine in senso aristotelico) in preparazione di una adeguata comprensione di quella più complessa problematica metafisico-teologica che si riferiva al corso didattico fondato sui testi platonici. Ed ecco perché il corso di studi aveva inizio con la lettura e il commento delle

88 (1979-1980), pp. 307-312: «[...] le commentaire de texte constitue, à partir du I^{er} siècle après J.C., l'essentiel de l'enseignement philosophique» (p. 310).

opere di Aristotele a cominciare dall'*Organon*. In questo modo si capovolgeva l'atteggiamento di alcuni medioplatonici del II secolo, quali ad esempio Nicostrato e Attico, i quali negavano la possibilità e l'opportunità di utilizzare Aristotele quale strumento di lettura dei testi di Platone. *Contro coloro che intendono interpretare Platone per mezzo di Aristotele* è, infatti, il titolo rivelativo di un'opera di Attico di cui troviamo frammenti in Eusebio. L'"uso platonico" di Aristotele caratterizzava la prassi pedagogica delle scuole neoplatoniche e trovava la sua migliore espressione, appunto, nella funzione logico-dialettica del commentario filosofico. In buona sostanza, il commentario doveva servire anzitutto a preparare gli strumenti tecnici dell'attività esegetica principale, la quale mirava alla formazione metafisico-teologica, in senso platonico, del discepolo neoplatonico.

La spinta più forte in questa direzione venne da Porfirio, che fu il primo a manifestare e mettere in opera la convinzione della necessaria utilizzazione del testo aristotelico in funzione platonica. Ma la svolta operata da Porfirio in questo campo era stata preparata da Alessandro di Afrodisia, che chiude l'epoca caratterizzata da un particolare tipo di Aristotelismo, incentrato sull'uso letterario e filologico del testo aristotelico. Le *Tavole* con cui Andronico accompagnava l'edizione del *Corpus Aristotelicum*, da un lato, e dall'altro lato gli ampi estratti in forma di *Compendi* che ne aveva ricavato Ario Didimo, avevano spianato la strada ai grossi e importanti commentari peripatetici ad Aristotele, primi fra tutti, ovviamente, quelli di Alessandro. Ma con quest'ultimo si esauriva o quasi (resterà forse qualche esempio in Temistio con le sue *Parafrasi*) l'uso di Aristotele in funzione peripatetica e ci si avviava all'uso di Aristotele in funzione platonica, uso che diventerà costante dopo Porfirio. Naturalmente la logica aristotelica costituiva per sua natura il campo privilegiato dell'uso platonico di Aristotele, dal momento che la sua tecnica formalizzante appariva ed era effettivamente neutra rispetto ai contenuti per i quali lo stesso Aristotele l'aveva creata e organizzata¹⁷.

L'altra funzione del commentario, quella retorico-letteraria, è una conseguenza della prima, nel senso che – sempre in chiave aristotelica – l'esercizio logico-dialettico doveva trovare la sua estrinsecazione nella chiarezza ed efficacia, cioè nella credibilità del linguaggio filo-

¹⁷ Per una più dettagliata analisi di tale "uso platonico" di Aristotele, si cf. F. Romano, "Lo «sfruttamento» neoplatonico di Aristotele", in F. R., *Studi e ricerche sul neoplatonismo*, Napoli 1983, pp. 35 sgg.

sofico. Era stato lo stesso Aristotele a dichiarare la stretta affinità o correlazione tra retorica e dialettica: «La retorica – egli scrive all’inizio del suo omonimo trattato – è la controparte [ἀντίστροφος] della dialettica [...] È chiaro, dunque, che la retorica non appartiene ad alcun genere determinato [cioè non ha un oggetto suo proprio], come accade invece per la dialettica, ed è utile e il suo compito non è quello di persuadere [οὐ τὸ πείσσει], ma di vedere le forme di plausibilità intorno a ciascun argomento [ἀλλὰ τὸ ἰδεῖν τὰ ὑπάρχοντα πιθανὰ περὶ ἑκάστων], come accade anche nelle altre arti [...]»¹⁸.

4.2.2. L'εἰσαγωγή

A queste prime due funzioni è possibile associare quella forma di commentario che tanta fortuna ha avuto nella tradizione – ancora una volta al seguito di Porfirio – e cioè la forma dell'εἰσαγωγή. Questa è in effetti una forma di scrittura non tecnicamente qualificabile come commentario, giacché più che una lettura esegetica di un testo costituisce una introduzione alla lettura esegetica e quindi al vero e proprio commentario. Tuttavia l'εἰσαγωγή contiene lo schema più generale del commentario filosofico tardoantico, nel senso che possiede tutti gli elementi che giocano da parametri strutturali di qualsiasi commentario, e precisamente: 1) la valutazione dello σκοπός [cioè dell'intenzione primaria dell'autore], 2) la suddivisione della materia, 3) l'ordine di lettura, 4) le valenze didattiche della lettura, e così via. Tutti questi elementi si possono reperire già nell'εἰσαγωγή classica porfiriana, anche se in forma non sempre esplicita, ma è possibile esaminarli in dettaglio in quello scritto anonimo del V-VI secolo che rappresenta quasi il precipitato dell'intera tradizione isagogica tardoantica, precisamente nei *Prolegomena Philosophiae Platonis*, editi da L.G. Westerink (Amsterdam 1962). I 27 paragrafi di questo testo sono distribuiti dall'editore in 11 sezioni, corrispondenti alla parte conclusiva degli stessi *Prolegomena* e concernenti nell'ordine: 1) la vita – o, meglio, la descrizione della figura – del filosofo [nella fattispecie di Platone]; 2) la natura o il carattere della sua filosofia; 3) il perché egli abbia composto la sua opera; 4) il perché egli abbia scelto la forma dialogica [questo, ovviamente riguarda Platone, ma il problema può riguardare genericamente la natura letteraria di un testo]; 5) il contenuto dello scritto [nella fattispecie il dialogo platonico che interessa]; 6) il criterio

¹⁸ Aristot. *Rhet.* 1, 1354a1; 1355b8 sgg.

della suddivisione dell'opera generale del filosofo; 7) la provenienza dei titoli dei dialoghi [in generale, l'uso delle espressioni più sintetiche di un determinato contesto di discorso]; 8) la costruzione stessa [διασκευή] del testo; 9) il criterio per fissare gli scopi dei dialoghi; 10) l'ordine dei dialoghi; 11) i modi di insegnamento usati dal filosofo. Come si vede, l'εἰσαγωγή è un tipo di scrittura filosofica abbastanza elementare ovvero schematica e semplice, anche se contiene tutti gli elementi caratterizzanti il commentario. Del resto le prime scritture isagogiche, che risalgono a Crisippo (questi scrisse un'opera intitolata dalla tradizione manoscritta, appunto, εἰσαγωγή¹⁹); anche Posidonio scrisse una εἰσαγωγή περὶ λέξεως²⁰), erano destinate a insegnare una certa materia in forma semplificata al massimo, soprattutto nel campo della logica²¹.

Se poi confrontiamo l'Anonimo, *Prolegomena*, con l'*Isagoge* di Albino, che è uno degli esempi pre-neoplatonici di questa forma di scrittura filosofica, notiamo che lo schema è lo stesso, seppure molto più semplificato. Esso infatti riduce a tre gli elementi che abbiamo trovato nei *Prolegomena*, e precisamente: 1) la definizione del dialogo; 2) la classificazione dei dialoghi di Platone; 3) l'ordine di lettura dei dialoghi.

4.3. *Funzione irenica*

Un'altra funzione del commentario è quella che possiamo chiamare "irenica". Si trattava della risposta alla domanda, sorta già con Antioco di Ascalona nel I secolo a.C. e risorta nelle dispute tra Platonici nel II secolo d.C., "se e come" sia possibile conciliare il pensiero dei due "corifei" della tradizione classica, Platone e Aristotele. Ho già accennato al conflitto tra medioplatonici favorevoli o contrari a una tale ὁμόνοια: ora il commentario per la sua stessa impostazione strutturalmente scolastica, in quanto basato anche sulla funzione propedeutica dello studio di Aristotele nella formazione del filosofo neoplatonico, costituiva il terreno di applicazione positiva di quella questione, nel senso che di fatto diveniva possibile e giustificabile l'accordo del pensiero di Platone con quello di Aristotele, anche se

¹⁹ Cf. SVF 2, 6,28 sgg.; 2, 7,15 sg. *passim* von Arnim,

²⁰ Cf. *ibid.* 2, 7,60.

²¹ Cf. A.J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris 1944-54, II, pp. 345 sgg. Sulla letteratura isagogica neoplatonica si cf. in particolare M. Plezia, *De commentariis isagogicis*, Krakow 1949. Il titolo stesso di questo studio dimostra valida la mia tesi, cioè che in sostanza l'εἰσαγωγή altro non è che una particolare forma di commentario.

quest'ultimo in funzione subordinata al primo. In teoria, la cosa doveva sembrare normale a tutti i platonici, perché – a parte le differenze dottrinali su temi particolari e specifici, che peraltro, dopo Plotino, vanno viepiù assottigliandosi con Porfirio – le due filosofie erano da tempo considerate come filiazione l'una dell'altra (intendo dire l'aristotelismo filiazione del platonismo). Era stata, questa, un'idea di Antioco, la quale si era trasferita nella tradizione platonica posteriore e aveva resistito agli attacchi dei medioplatonici antiaristotelici come Attico e Nicostrato. Sotto questo profilo, dunque, il commentario svolgeva una funzione conciliativa e irenica, tesa a risolvere definitivamente e “operativamente” la vecchia questione della compatibilità tra le due tradizioni, almeno nella loro sostanza di fondo.

4.4. *Funzione etica*

Un'ultima funzione del commentario è quella “etica”. Si tratta di una variante della funzione pedagogica legata principalmente alla forma “scientifico-teologica” del commentario. Era infatti convinzione dei maestri neoplatonici che per potere insegnare efficacemente la teologia platonica – che è come dire il pensiero di Platone come tale – non occorresse soltanto una propedeutica aristotelica, cioè l'esercizio logico-dialettico e retorico-letterario condotto sui testi, aristotelici e platonici, ma anche e soprattutto una disposizione – una *διάθεσις* – di ordine morale quale condizione per la ricezione del significato stesso dell'insegnamento platonico. Il presupposto di tale teoria era, naturalmente, la convinzione che la filosofia di Platone, a differenza di quella di Aristotele, era una teologia, anzi – come si è visto – una *μυσταγωγία*. Un testo di riferimento sicuro a tale proposito è – oltre a quello di Marino che ho già citato sopra – Proclo, *Theol. Plat.* I, 2 = pp. 10,11 sgg. S/W: «Quant à l'auditeur [*ἀκροατής*] des doctrines que je me propose d'exposer, il devra être orné des vertus morales [*ἠθικαῖς ἀρεταῖς*], avoir enchaîné tous les mouvements indignes et disgracieux de son âme par le commandement de la vertu et les avoir unifiés dans la forme de la sagesse [*τὸ τῆς φρονήσεως εἶδος*]».

4.5. *Funzione speculativa*

4.5.1. *Premessa*

Fin qui le varie configurazioni delle funzioni pedagogica, irenica ed etica del commentario filosofico tardoantico. Ma, come si è accennato, esiste un'altra funzione importante del commentario, ed è la funzione “speculativa”. Questa nasce da una serie di esigenze di or-

dine tecnico-filosofico, in relazione all'attività di lettura e interpretazione dei testi di riferimento.

4.5.2. *Esigenza filologica*

Anzitutto l'esigenza, talora il forte bisogno, di ricostruire il materiale filologico che la tradizione manoscritta presentava il più delle volte in condizioni precarie, se non addirittura impossibili. Mi riferisco soprattutto al fatto che il maestro commentatore e, di riflesso, i suoi discepoli e collaboratori erano costretti ad affrontare – così come, del resto, accade a noi ancora oggi – seri problemi di trasmissione dei testi e dovevano quindi sistemarli e renderli suscettibili di trattamento filosofico in tutti i suoi aspetti, da quello scolastico elementare a quello teoretico e scientifico. Di qui i numerosi interventi di natura squisitamente filologica, di cui è rimasta abbondante traccia nei commentari tardoantichi. Chi vi parla ha studiato questo aspetto interessante del commentario neoplatonico a proposito dei frammenti del *Commentario* di Porfirio alla *Fisica* di Aristotele²². Un esempio tratto da quei frammenti servirà a illustrare ciò che intendo dire.

Il fr. 37 contenuto in Simplicio²³, e relativo ad Aristot. *Phys.* Γ 1, 200b26 sgg., ci testimonia il fatto che Porfirio, in quel punto del suo commentario, non era preoccupato tanto di spiegare e interpretare il pensiero di Aristotele, quanto di correggere o emendare il testo aristotelico tradito. Si trattava dell'espressione aristotelica τὸ δὲ δυνάμει καὶ ἐντελεχείᾳ (li. 26 sg.) rispetto alla quale Porfirio riteneva di dovere mutare la punteggiatura tramandata da Alessandro di Afrodisia. Senza entrare nel merito del problema, dico solo che Porfirio, anticipando la virgola da dopo ἐντελεχείᾳ a dopo δυνάμει, prima di καί, faceva in modo che l'espressione aristotelica venisse interpretata nel senso di una contrapposizione tra ciò che è "in potenza" e ciò che è "in atto" [o, meglio, "in entelechia"]²⁴, contraddicendo in tal modo all'esegesi di Alessandro.

4.5.3. *Esigenza ermeneutica*

Dentro l'esigenza della ricostruzione del materiale filologico si muoveva anche l'esigenza di interpretare i punti particolarmente oscu-

²² Cf. F. Romano, *Porfirio e la fisica aristotelica*, Catania 1985 (= Symbolon 3).

²³ Cf. *In Phys.* 399,19-400,21 Diels.

²⁴ Sulla distanza semantica tra ἐντελέχεια ed ἐνέργεια, che comunemente vengono tradotte inadeguatamente con il termine *atto*, si veda G.R. Giardina, *I fondamenti della Fisica*, Catania 2002, pp. 28 sgg. (= Symbolon 23).

ri o controversi di un testo. Un esempio per tutti è quello che incontriamo in Proclo, *In Cratylum* XVII, 7,18 sgg. Pasquali, dove, per dimostrare la differente posizione di Socrate rispetto a Cratilo a proposito della tesi secondo cui i nomi sono “per natura” [φύσει] e non “per convenzione” [θέσει] – argomento cardine di tutta la dottrina contenuta in questo dialogo platonico –, il commentatore prende le mosse da lontano e precisamente dalla distinzione dei vari significati dell’espressione “per natura”, per collocare alla fine l’opinione di Socrate dentro una di tali divisioni semantiche: «Socrate, dal canto suo, dice che i nomi sono per natura secondo il quarto di quei significati [*scil.* del significato secondo cui i nomi per natura sono «come le immagini artificiali che somigliano ai propri archetipi», 7,22], in quanto, da un lato sono generati da sapiente ragione e non già da impulso naturale, bensì da anima in stato di immaginazione, e dall’altro lato sono imposti alle cose fin dal principio, per quanto possibile, in modo appropriato»²⁵.

4.5.4. *Esigenza teorico-linguistica*

Un ultimo aspetto della funzione speculativa del commentario filosofico è possibile reperirla al livello teorico-linguistico, in relazione alla forma teoretica e alla funzione retorico-letteraria di cui si è già parlato. La filosofia del linguaggio – che certamente nasce in età classica [basti pensare al *Cratilo* platonico e al *De interpretatione* aristotelico] – è uno dei settori della teoresi neoplatonica in cui è possibile sperimentare la stretta connessione tra commentario e ricerca speculativa. Esempio molto istruttivo è a questo proposito Teodoro di Asine, un neoplatonico discepolo prima di Porfirio e poi di Giamblico, ma al tempo stesso avversario di quest’ultimo, stando alle testimonianze di Proclo, da cui provengono quasi tutti i frammenti della sua opera raccolti da Deuse²⁶. Teodoro ha cercato di costruire, con lo strumento della ricerca linguistica, un sistema metafisico intorno ad alcuni termini-chiave della terminologia tecnica neoplatonica. Egli partiva dai segni alfabetici della parola per ricavare dalla loro forma, posizione, pronuncia etc. una serie di riflessioni teoretiche, che in ultima analisi altro

²⁵ Procl. *In Crat.* XVII, 8,7 sgg. P. La traduzione è quella da me pubblicata in Proclo, *Lezioni sul Cratilo di Platone*, Intr., Trad. e Comm. di F. Romano, Catania 1989 (= Symbolon 7).

²⁶ W. Deuse, *Theodoros von Asine. Sammlung der Testimonien und Kommentar*, Wiesbaden 1973.

non erano che risultati di una esegesi di alcuni dialoghi platonici, quali ad esempio il *Cratilo*, il *Timeo*, il *Fedro* e altri. Noi sappiamo per certo, infatti, che egli compose su questi dialoghi, secondo appunto tale tecnica, dei commentari che sono andati perduti. Io credo che si debba dare credito alla testimonianza di Proclo, quando dice che i commentari di Teodoro nascevano da questo suo metodo di esegesi linguistico-tecnica: «Dalle lettere e dalla loro pronuncia – scrive Proclo – egli trae le sue esegesi [ἀπὸ τῶν γραμμάτων καὶ τῶν ἐκφωνήσεων τὰς ἐξηγήσεις ποιούμενος]»²⁷. Naturalmente questo sfruttamento teorico-linguistico del commentario filosofico risulta oltremodo evidente in quelle scritture che si occupano *ex professo* di quei testi classici in cui il problema del linguaggio costituisce il loro contenuto essenziale. È il caso del *Cratilo* di Platone e delle relative *Lezioni* che Proclo ha tenuto in ordine al problema di fondo della ὀρθότης τῶν ὀνομάτων. Risulta evidente che l'attività speculativa del filosofo neoplatonico fu in questo caso tutta incentrata sull'attività commentaria, al punto che le due forme di attività, quella esegetica e l'altra speculativa, appaiono come due facce della medesima realtà storico-filosofica²⁸.

5. Conclusione

Volendo a questo punto tirare le fila di tutto il mio discorso, è opportuno anzitutto riepilogare brevemente le risultanze delle singole sezioni della mia analisi, e precisamente quelle relative rispettivamente alle forme e alle funzioni del commentario filosofico tardoantico.

Per quanto concerne le forme del commentario filosofico è risultato che:

1) lo schema formale del commentario è quello di una scrittura filosofica diversa se non opposta al trattato [ὑπόμνημα ≠ σύγγραμμα o πραγματεία];

2) quella scolastica è la forma basilare del commentario;

3) la forma scolastica, tuttavia, appare talora di tipo elementare, tal'altra di tipo approfondito, a seconda che l'insegnamento sia destinato a discepoli principianti o a discepoli già esperti e di formazione avanzata;

²⁷ Procl. *In Tim* II 277,25 sg. Diehl.

²⁸ Per maggiori notizie rinvio alla *Introduzione* al mio succitato Proclo, *Lezioni sul Cratilo di Platone*, pp. XV-XXIX.

4) altra forma del commentario è quella teoretica, distinta dalla scolastica solo perché basata più su un interesse soggettivo del commentatore che sull'interesse oggettivo del testo commentato;

5) altra forma del commentario è quella scientifica [o teologica, nel senso prettamente neoplatonico];

6) ultima forma è quella storico-filosofica, anch'essa legata all'aspetto teoretico e quindi soggettivo del commentatore, ma con finalità più di ricostruzione storica delle interpretazioni precedenti che non di ricerca teoretica attuale.

Per quanto concerne le funzioni del commentario filosofico, è risultato che:

1) la funzione prevalente e fondamentale – anche in relazione alla forma scolastica di fondo – è quella pedagogica, la quale però si presenta in varie determinazioni tecniche, e precisamente logico-dialettica, retorico-letteraria, irenica, etica etc.;

2) a questa si aggiunge la funzione speculativa, che si articola in una serie di finalità legate agli aspetti sia filologici che teorico-linguistici del commentatore.

In conclusione, allora, il commentario filosofico è risultato, sulla base della mia analisi formale e funzionale, un tipo di scrittura filosofica che caratterizza un'intera epoca storica del pensiero antico, e precisamente la tarda antichità a cominciare almeno dal II secolo d.C., senza tuttavia essere esclusiva di altre forme di scrittura filosofica più tradizionale, come il trattato scientifico di origine soprattutto aristotelica, che peraltro nell'età tardoantica appare spesso impostato se non formalmente, almeno contenutisticamente alla stesa maniera del commentario. Trattati come quelli costituenti le *Enneadi* plotiniane, ad esempio, pur non essendo formalmente dei commentari, sono tuttavia abbondantemente attraversati dal metodo e dallo schema del commentario. Sull'origine scolastica e commentaria delle *Enneadi* come frutto dell'insegnamento orale di Plotino non si hanno più dubbi dopo le ricerche di Paul Henry e Hans-Rudolf Schwyzer. Quest'ultimo fa la seguente perentoria affermazione: «Plotins Schriften sind aus dem Schulbetrieb hervorgegangen»²⁹.

In ultima analisi – e con questo chiudo – è legittimo asserire che il commentario filosofico tardoantico rappresenta un campo privilegiato per lo studio, non soltanto della fortuna di Platone e di Aristotele, ma anche del pensiero originale degli ultimi filosofi del mondo antico.

²⁹ H.-R. Schwyzer, "Plotinos", *RE* 21 (1951) coll. 485,40 sg.

GIOVANNI RUFFINO

INDIZI GALLOITALICI
NELL'ANTROPONOMASTICA POPOLARE SICILIANA

Un gradevole volumetto di Isidoro Copani su "le figure caratteristiche dei primi cinquant'anni di questo secolo", registra a Giarre, la ridente cittadina del nostro omaggiato, il soprannome *Burgiusu* (tradotto con "Vittorio il Bolgioso"), che si attribuisce all'andatura "con le gambe un po' divaricate così da dare l'impressione di avere un grosso gonfiore, quasi un'ernia inguinale" (p. 46).

Il "Vocabolario Siciliano" di Piccitto-Tropea-Trovato (VS) registra l'agg. *bburgiusu* (di area etnea sudorientale), detto 'di persona con la pappagorgia molto pronunciata'. Una variante *bbuggiusu*, raccolta a Bronte, esprime, con plausibile trapasso semantico, il significato di 'troppo grande, troppo voluminoso, partic. di abito male confezionato che presenta grossi rigonfiamenti'. La parola di base è *bbòggia* (Bronte), *bbòrgia* (Calatabiano, S. Alfio CT) 'pappagorgia' (il rinvio di VS all'arabismo *bbùrgiu* per il sign. di 'protuberanza' è, come vedremo, improprio). La voce sic. or. corrisponde a una gran varietà di forme it. sett., tutte col valore di 'oggetto tondeggiante', oppure di 'bolla, pustola, vescica' (mil. *bòggia* 'palla, pallottola' Cherubini, piem. *bògia* 'vescichetta, pustoletta' di Sant'Albino, emil.-rom. *bolza* 'bolla') o ancora di 'pancia' (bresc. *bògia*, *bogiasa* Melchiori). Tra le ipotesi etimologiche, LEI 6, 1603, esclude una derivazione da *BOTULUS* 'buddello, intestino', postulata da Farè 1241 per bresc. e posch. *boggia* 'pancia', mil. *boggia* 'pancia degli oggetti', tic. *bogia* 'bigoncia', piem. *sbuggè* 'sventrare'. Resta, dunque, l'ipotesi di una derivazione dall'ant. fr. *bouge*, come ipotizza DEI (e con DEI il GDLI per *bògia* 'bolla, pustola'). La voce rientrerebbe, dunque, nell'ampia famiglia del lat. gallico *BULGA* 'sacca dei pastori', famiglia dalle complesse articolazioni areali e semantiche (dal dantesco *bolgia*, al cat. *butxaca* con filiazioni sarde e siciliane, sino al sempre più diffuso *budget*). Senonchè, il recente ricchissimo "Dizionario etimologico dei dialetti della Val Tartano" di Bianchini e Bracchi, pur non escludendo per *bògia* 'pancia

molto prominente' una base prelatina *BUTULA da una radice *BUT(T)-/*BOT(T)-, espressiva di 'gonfiore, oggetto panciuto' (da cui anche BUTTIS), rinvia a *buzzo* 'stomaco, ventre', voce di area prevalentemente tosc. (trattata da LEI 6, 790 sotto *BOKKY-). Comunque sia, resta assodata l'origine settentrionale dalla quale siamo partiti.

Un altro soprannome presente a Mazzarino (CL), *Mbrugghiusa*, viene spiegato dalla fonte mazzarinense che me lo ha fornito, con riferimento, all'attitudine all'imbroglietteria. Una variante del medesimo soprannome, *Brugghiusu* (Cerami EN, San Cono CT), svela senza ombra di dubbio la reinterpretazione mazzarinense. *Brùgghiu*, infatti, è il moccio (altrove anche *brògghiu*), tipo lessicale di area centro-or., che coesiste in Sicilia con i tipi *morvu* e *mòccaru*. La voce è di sicura origine galloitalica. Ciò è confermato dalla diffusione siciliana e italiana sett.: l' AIS la registra nei punti galloitalici di Aidone e Sperlinga (e inoltre a San Michele di Ganzaria e Giarratana), ma anche a Genova e Noli (Savona). Si vedano anche le voci gen. *sbroggio* 'moccio' (Casaccia), Val Graveglia *brùgiu* (Plomteux) con i derivati *brugiàcà* 'tirare su col naso', *brugiachentu* 'moccioso'. La base originaria non può che essere un *BRODICULARE sul germ. *brod.

Il repertorio di antroponimi ai quali lavoro da tempo, rivela non pochi altri indizi galloitalici. Ne cito alcuni.

Bužžu è un sopr. di Camastra (AG). La motivazione può essere desunta dal sign. 'acerbo', di conseguenza: 'immaturo', ma anche 'aspro'. Quest'ultima accezione fa comprendere l'improbabile rinvio del VS a *žžubbu* (e *žžurbusu*), che richiama piuttosto *žžorba* 'sorba'. Quanto a *buzžu*, la matrice galloitalica è confermata dall'ampia serie di voci sett. col prevalente sign. di 'acerbo' (cfr. discussione in Plomteux, p. 237) e dalla presenza a Fantina (punto galloitalico in prov. di Messina) di (*fico*) *budza* (AIS 7, c. 1288). Sempre nell' AIS (c. 1450) ritroviamo *budzu* a Calizzano (p. 184), in Liguria, che continua forme antiche del tipo *bozus* (Rossi, p. 27; Aprosio, p. 167), attribuite da Alessio, p. 49, ad un lat. *BODIUS affine a *BADIUS 'giallo' (ma l'ipotesi non è ripresa da LEI 4, pp. 317-338). Se si esclude, come pare giusto, anche l'ipotesi di un'origine da ar. *muzz* 'acerbo' avanzata da Salvioni e accolta da Pellegrini, p. 214, non resta che l'indicazione del gotico **brukja* (FEW 15, 306), che conferma l'area sett. di irradiazione della parola.

Alla attività lavorativa o a una particolare caratteristica fisica deve essere collegato il sopr. *Bonza*, raccolto a Montelepre (PA), che propriamente designa un'autocisterna adibita al trasporto dell'acqua. La voce, registrata dal VS soltanto ad Avola (SR), potrebbe essere di

recente acquisizione, ma non può non richiamare il lomb. occ. *bonza*, che rientra nella famiglia di *bigoncia*.

Un altro raro soprannome, raccolto a Corleone, è *Sfràvitu*, voce rappresentata da altre e numerose varianti locali (da *sfàrvidu* a *sciàbbitu*), tutte riferite al colorito pallido, smorto. Anche in questo caso la matrice galloitalica è assai verosimile. Un primo indizio è il piazz. *sbèv't* 'smunto, pallido' (Roccella). Ma è la lettura del complesso articolo *BLAVUS* del LEI (6, pp. 267-286) che porta alla luce la corrispondenza con le numerose voci it. sett. *proparossitone* e con *s-* privativa.

Riconducono a voci di area prevalentemente ligure due soprannomi che implicano riferimenti comportamentali assai trasparenti: *Tàsciu* (Capaci, PA) e *Beciò* (Terrasini, PA). L'agg. *tàsciu* è registrato nel VS a Patti (ME) col sign. di 'uomo dappoco' (ma la voce è già in Calvaruso con l'accezione gergale di 'scadente, di cattiva qualità'). In area occid. – pur assente nel VS – con *tàsciu* (e it. reg. *tàscio*) ci si riferisce a una persona grossolana, nonostante i tentativi di mostrarsi (vistosamente) elegante. Il richiamo è al lig. *tàicio* 'rustico, zotico' (Frisoni), *tàiciu* (Plomteux) e, indirettamente, al piem. *teicc* spreg. 'tedesco' (di Sant'Albino), *tàice* 'ballo contadino' (DEI 5, p. 3700).

Beciò, voce non registrata nel VS, pare una variante espressiva di *baciullu*, che VS definisce con 'sempliciotto'. Anche in questo caso l'affinità col lig. centrale *beciullu* (cfr. LEI s.v. *BACULUM*) è ben evidente.

Tapparuni è un soprannome di Vittoria (RG). Il sign. di 'coniglio giovane' registrato nel VS fa rientrare la voce tra quei casi di traslato che implica la connessione *animale~vegetale* e, nel caso specifico, *conigliolo~virgulto*, *pollone*, *germoglio*. Pur di vastissima diffusione, il tipo *toppo* (sic. *toppu*) 'pezzo di legno; ceppaia' caratterizza particolarmente i dialetti sett. (*topa*, *toppa*) da una radice **talpa* (REW 8545a).

Per concludere, è interessante il soprannome *Burreddu* (Ucrà ME), *Burrieddu* (Canicattini Bagni SR), il cui significato primario è quello di 'trave usata nella costruzione delle impalcature', o anche, talvolta, di 'covone; bica di covoni'. La voce, diffusa nella Sicilia centro-or. (EN, ME, CT), presenta anche il sign. traslato di 'persona tozza' (che è poi il riferimento implicito nelle forme soprannominali). La presenza a Piazza Armerina della voce *burreu* 'piccola trave che sostiene il tavolato dei ponti' (Roccella), legittima i solidi collegamenti con numerose voci it. sett., registrate nel LEI 6, pp. 1130-1141 s.v. **BOR(R)-*: piem. *borra* 'ceppo, ciocco', bresc., mil. *bora*, vales. *böra* 'tronco

d'albero abbattuto' con derivati del tipo *borel*, *burel*, indicanti anche 'travi, antenne, ceppi', o *buélu* 'lippa' (lig. or.).

I pochi casi qui illustrati suggeriscono alcune considerazioni:

1. Il lessico siciliano di matrice galloitalica, pur provenendo da migrazioni arealmente e cronologicamente differenziate (dalle grandi migrazioni di epoca normanna a quelle capillari dei secoli XVI e XVII: cfr. Trovato 1989), è stato documentato per ampliamenti progressivi, dovuti inizialmente ai contributi di G. Rohlf, successivamente agli apporti della scuola catanese (G. Tropea, S. Trovato) o a lavori più generali quali quelli di R. Ambrosini e A. Varvaro.
2. Si può prevedere un ulteriore incremento della componente galloitalica del lessico siciliano:
 - a. attraverso rilevamenti capillari, rivolti soprattutto al lessico settoriale, che facciano emergere tipi isolati ma significativi;
 - b. attraverso approfondimenti e puntualizzazioni di ambito onomastico: per l'antroponomastica popolare abbiamo qui seguito alcuni indizi; per la toponomastica si pensi ai casi di *Brolo*, *Moglia*, *Piscazzu*, *Murra* (Caracausi), a quelli studiati da Trovato o, infine, alla serie *Brigna*, *Brignani*, *Brignola*, *Brignolo*, *Brignone*;
 - c. attraverso ricognizioni demologiche, sulla scia dell'esempio offerto dalla tradizione della *casazza*.

E tuttavia occorrerà continuare ad integrare – sulla scorta degli studi più recenti di Varvaro e Trovato – la visione sincronica con informazioni ricavabili da testi e documenti antichi, leggibili anche in chiave geolinguistica.

La integrazione dei metodi e delle prospettive ha consentito - e potrà ancora consentire - di portare alla luce, al di là dei nuclei storici della galloitalicità, una disseminazione capillare, minuta, talvolta impercettibile di forme certamente (probabilmente, possibilmente) di matrice settentrionale.

Riferimenti bibliografici

- AIS = K. Jaberg e J. Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, Zofingen 1928-40.
- G. Alessio, *Lexicon etymologicum. Supplemento ai vocabolari latini e romanzi*, Napoli 1976.
- S. Aprosio, *Vocabolario ligure storico-bibliografico (sec. X-XX)*, I, Savona 2001.
- G. Bianchini – R. Bracchi, *Dizionario etimologico dei dialetti della Val Tartano*, Grosio 2003.
- G. M. Calvaruso, *'U baccàgghiu. Dizionario comparativo etimologico del gergo parlato dai bassifondi palermitani*, Catania 1929.
- G. Caracausi, *Dizionario onomastico della Sicilia*, Palermo 1993.
- G. Casaccia, *Dizionario genovese-italiano*, Genova 1876.
- F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano 1839-56.
- I. Copani, *Giarre nei soprannomi. Le figure caratteristiche dei primi cinquant'anni di questo secolo*, Catania 1992.
- DEI = C. Battisti e G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze 1950-57.
- P. A. Farè, *Postille italiane al "Romanisches Etymologisches Wörterbuch" di W. Meyer-Lübke*, Milano 1972.
- G. Frisoni, *Dizionario moderno genovese-italiano*, Genova 1910.
- GDLI = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino 1961-2002.
- LEI = M. Pfister, *Lessico Etimologico Italiano*, Wiesbaden, 1984 ss.
- G. B. Melchiori, *Vocabolario bresciano-italiano*, Brescia 1817.
- G. B. Pellegrini, *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*, Brescia 1972.
- H. Plomteux, *I dialetti della Liguria orientale odierna. La Val Graveglia*, Bologna 1975.
- REW = W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1935.
- R. Roccella, *Vocabolario della lingua palata in Piazza Armerina*, rist. Bologna 1970 [1875].
- G. Rohlf, *Supplemento ai vocabolari siciliani*, München 1977.
- G. Rossi, *Glossario medioevale ligure*, rist. Bologna 1971 [1895].
- V. di Sant'Albino, *Gran dizionario piemontese-italiano*, rist. Torino 1973 [1859].

- S. C. Trovato, *I dialetti galloitalici della Sicilia: status attuale e progetti di ricerca*, in *La dialettologia italiana oggi. Studi offerti a Manlio Cortelazzo*, Tübingen 1989, pp. 359-371.
- A. Varvaro, *Lingua e storia in Sicilia*, Palermo 1981.
- Vocabolario siciliano*, a cura di G. Piccitto, G. Tropea e S. Trovato, Catania-Palermo 1977-2002.

R. Padalino, <i>La terminologia dell'alimentazione. Materiali e prospettive di studio per l'area rumena</i>	pag 1329
G. Padovani, <i>Aspetti della narrativa di Domenico Ciampoli: quadri d'ambiente e studi di paesaggio</i>	» 1337
M. Pagano, <i>Note su Stefano Protonotaro</i>	» 1355
M. Paino, <i>La leggerezza di Sciascia e le ripetizioni di Candido</i>	» 1369
E. Pasquini, <i>Carducci e l'etica della cultura</i>	» 1391
A. Pavano, <i>Insegnare letteratura, leggere i classici. Per una didattica sostenibile dell'antico</i>	» 1403
G. Pezzino, <i>Il giovane Croce lettore di Marx</i>	» 1409
G. Pirrodda, <i>Berecche, Pirandello, la guerra</i>	» 1441
D. Poli, <i>Figure della parola: un tracciato da Leopardi a Campana</i>	» 1455
F. Raffaele, <i>Giovanni Cassiano tra Oriente e Occidente. Spunti per un'indagine geo-culturale</i>	» 1471
G. Rando, <i>Pirandello tra letteratura e teatro: Il giuoco delle parti</i>	» 1497
F. Rappazzo, <i>L'erba e l'animale di Franco Fortini: prova di un repertorio allegorico</i>	» 1523
R. Raspagliesi, <i>Lettere dal fronte: Guido Jung e la I guerra mondiale</i>	» 1533
S. Rimini, <i>Il flauto, il mandolino e l'arpa: fantasmi musicali nella drammaturgia di Pasolini</i>	» 1563
M. Rizzarelli, <i>Una memoria del mondo "senza colori". L'Orfeo cosmicomico di Calvino</i>	» 1587
F. Romano, <i>Il Commentario Neoplatonico: Forme e Funzioni</i>	» 1603
G. Ruffino, <i>Indizi galloitalici nell'antroponomastica popolare siciliana</i>	» 1621

Direttore: Enrico Iachello

Comitato scientifico: Maria Barbanti, Giuseppe Bentivegna, Carmelo Crimi, Antonio Di Grado, Massimo Frasca, Enrico Iachello, Paolo Militello, Cettina Molé, Giuseppe Pezzino, Valter Pinto, Biagio Saitta, Claudio Salvatore Sgroi, M. Dora Spadaro, Margherita Spampinato

Comitato di redazione: Maria Rosa De Luca, Elvia Giudice, Andrea Manganaro, Arianna Rotondo

Volume pubblicato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania
Finito di stampare il mese di luglio 2009 dalle grafiche Edi.Bo. s.r.l. - Catania
per conto del Gruppo Editoriale s.r.l. - Acireale-Roma
Autorizz. 6-VII-1948 n.25 del Reg. Periodici Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Reg. pubblico gen. opere protette n. 1/0373303

